جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

المضامين والتشكيل في أعمال تركي الحمد الروائية: الثلاثية نموذجاً

إعداد الطالب
فارس حترش محمد آل حشيش

إشراف
الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
في الأدب قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2011م

الإهداء

".. إلى والدي .. لعلي لم أخيب أملهما

إلى ولدي .. إسحاق ويعقوب

إلى رفيقة الدرب .. أمهما

الشكر والتقدير

أتوجه بالشكر والتقدير لكل من مد لي يد العون في هذا البحث وأسهم في إخراجه إلى حيز النور, وأخص بجزيل الشكر والعرفان الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة على ما بذله من وقت وجهد في قراءة هذا البحث وتذليل صعوباته, فجزاه الله عني أحسن الجزاء.

كما أتقدم بجزيل الشكر للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقراءة هذه الرسالة ومناقشتها.

فهرس المحتويات

الملخص

المضامين والتشكيل في أعمال تركي الحمد الروائية: الثلاثية نموذجاً

فارس حترش محمد آل حشيش

جامعة مؤتة, 2011

تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على روايات تُركِي الحمد من عِدة زوايا؛ ينهض الفصل الأول بتحليل المضامين العامة والمعاني الجزئية التي تحملها الروايات المدروسة, كالمضمون الاجتماعي بتجلياته المختلفة كالازدواجية والطبقية ومنظومة القيم والعادات والتقاليد وثنائية الرجولة والأنوثة. أما المضمون السياسي وما يحتضنه من بعدٍ اقتصادي فيحللُ القيم السياسية العامة ولاسيما السلبية منها.

وتَحتَفِلُ روايات الكاتب بإعادة قراءة الدين من منظور يختلف عن المستقر المتوارث, وقد أفرز هذا المضمون الواسع - الذي يلْقي بظلاله على شَكْل الحياة عامة – مفرداتٍ كثيرةً يتَعلقُ بعضها بحقّ الاختلاف المشروع في الفَهم والتأويل, ويتصل بعضها بالطائفية وثنائيات الإيمان والإلحاد والموت والحياة, كما يتناول فَهم الدين مسائلَ العلاقات الإنْسانية والصداقة والمعاناة الإنسانية, ويحللُ الذات الإنسانية ومظاهر القلق الوجودي, وهذا ما يعالجه الفصل الثاني.

أما الفصل الثالث فيبحث في تقنيات التشكيل السردي في الخطاب الروائي للكاتب؛ إذ جاء متضمناً تحليلاً للعتبات النصية, والشخصيات الروائية. ويناقش الفصل الرابع تقنيات الزمن, وجماليات المكان. وأخيراً ينظر الفصل الخامس في الرؤية السردية الموظفة في سرد الأحداث, وما يتعلق بذلك من صيغ سردية تبناها الكاتب لإرسال سرده.

Abstract
Contents and forms of Turkey Al- hamaad works

Faris Hatrash Mohammad Al –Hashish

Mutah University -2011

This study aims to highlight on Turky Al hamad novels from different anchors . The first section analyses the general contents and partial meanings that novels indicate such as social content in all its varieties containing impairment , hierarchy , values ,customs , traditions and masculinity and femininity . While political contents with its economical dimension analyses general political values especially the passive ones .

The author's novels celebrate a review of religion from different point of view rather than the inherent one .This content (which deals with general shapes of life) resulted in many themes some of them deal with the right of having normal contradiction between understanding and explanation . On the other hand ,some others are related to sectarianism , the contrast between faith and atheism and death and life. Understanding religion acquires discussing human relations issues , friendship and human suffering . It also analyses human being and features of existence worry .

The second section investigates the techniques of narrative formation in novelistic speech if it contains an analysis of contexts layouts , novel's characters ,time techniques , beauty of place , narrative point of view for events and finally narrative shapes which the novelist uses to pass his narration .

المقدمة

يعد تُركي الحمد من الروائيين العرب البارزين؛ فقد استطاع خِـلال عـشرة أعوام – منذ طباعة أُولى رواياته إلى صدور آخرها- أن يضيف لبنة متينة في بناء الرواية العربية؛ فكان لرواياته الست أَثر بالغٌ في المتلقين، وانقسموا حولها ما بـين

محتفل بإبداعه وساخط على أطروحاته، أو متوجس خيفة - في أقل تقـدير- مِمـا يصدم به من أفكار جريئة لم يعهدها – من قبل - تلميحاً فضلاً عن التصريح.

فقد كان في أكثر المواطن يخترق الحدود التي ألفها القارئ العربـي، ويقـتحم المثلث المحرم في عرف المتلقي (الدين – السياسة – الجنس)، وهـذا مـا شـكل صدمة قوية عند قرائه – خاصة في السعودية، وأثار ردود أفعـال متـشنجة تجـاه طرحه الجريء، فأصبح اسم تركي الحمد جالباً لكثير من اللغط، وداعياً إلى جدل لا ينتهي، وكان لإصراره على الاستمرار على نهجه الذي اختطه لنفسه دور مهم فـي إذكاء جذوة النقاش بعد صدور أي من رواياته.

لكن هذا النقاش الملتهب بين أنصاره ومعارضيه ينحرف - فـي كثيـر مـن الأحيان- عن تحليل الرواية بوصفها جنساً أدبياً يستحق الدراسة إلى متاهات خارج السياق الأدبي، وإلى محاكمات عقدية يحاول فيها كلا الفريقين إثبات صحة عقيـدة الكاتب مِن عدمها، وغالباً ما يتم تكرار عبارات بعينها وردت في إحدى الروايـات، وتسليط الضوء عليها على حساب بقية الرواية، فيهدر الوقت والجهـد دون نتيجـة ترجى، ويكون لهذه الفقرات الحظ الأكبر من التحليل والتأويل.

وهنَا لا بد من التوقف حيال حقيقة أساسية، وهي أن هذا الحمـاس للكاتـب أو التحفظ حياله، إنما يصب في اتجاه واحد، وهو التأكيد على أهميته، فقدرتـه علـى إثارة كل هذا الجدل والخِلاف تضرب جذورها في أرض خصبة، وفـي عطـاء لا موضع للتشكيك في جدارته بالتوقف عنده طويلاً.

ومن الملاحظ أن سلسلة السجالات والخلافات بل والمصادمات جاءت متفرقـة في مقالات صحفية ومجلات غير محكمة علمياً، أو في ثنايا دراسات عامـة غيـر مختصة، وهي في أغلبها آراء انطباعية لا ترقى إلى مستوى النقد الموضـوعي؛ إذ لم تُخص أعمال تُركي الحمد - في حدود علمي – بدراسة علمية مستقلة. فلا نجـد نقداً أدبياً يعنى برواياته إلا شذرات في دراسات علمية قليلـة؛ لا تَـدرس روايـات تركي الحمد فقط، بل تتطرق لها في سياق موضوع ما أو عنـد دراسـة الروايـة الخليجية.

وبالرغْم مِن أن ذلك يعد مشكلة من مشكلات البحث إلا أنها تشكل - في الوقت نفسه- دافعاً مهماً يجعلني أحرص على الكتابة في هذا الموضوع، وهدفاً أسعى إلى تحقيقه، وذلك بمحاولة تسليط الضوء على أعمال كاتب عربي لم تَحظَ بالدراسـات العلمية التي تُواكب ما حظي به الكاتب من شهرة واسعة، بالإضافة إلـى محاولـة تَحرير روايات تركي الحمد من ربقة النقاش العقدي إلى آفاق النقد الأدبي، وتحليلها تحليلاً أدبياً صرفاً بصرف النظر عن رأي المجتمع في الكاتب أو دفاع الكاتب عـن نفسه.

فمن المعلوم أن سلطة المجتمع تُشكل عائقاً كبيراً يحـولُ دون التمـاهي مـع النصوص، كما تحول بين الدارس والأدب؛ بما تفرضه من وصـاية علـى عقـول أبنائها، وما تحرص عليه من إبعادهم عن التفكير الحر الذي لا يقـر بالحـدود ولا يرضخ للقيود، إلا حدود العلم وقيود العقل. كما أن ردود الكاتب وتوضيحاته التـي تَرد خارج رواياته - حاملة كثيراً من التفسيرات للنصوص المختلف عليها- ليـست ذات أهمية، لأن الأهمية المطْلَقَة يعقَد لواؤها للنصوص التي أبدعها المؤلف، وهـي بين أيدينا تنتظر المزيد من الاشتغال عليها هي ذاتها في نسيجها الداخلي، وبعيداً عن أي صلة بمؤلفها، أو أي تأثير مِن المتلقين السابقين، وذلك بالسعي إلـى اسـتنطاق النصوص للخروج بنتائج من أعماقها وليس من خارجها.

ولعله من التجني على الأدب والإجحاف في حقه أن يخرج الروائـي مفـسراً نصوصه وموضحاً رموزها وشارحاً غموضها! أين دور المتلقي إذن ؟! وهل كـل ذلك من اختصاص الروائي ؟! ومن يتحمل نتيجة هذا الخلط بين مهام كل من المبدع والمتلقي؟ أهو المتلقي أم المبدع ؟. وفي رأيي أنهما لا يلامان على ذلـك فـالمتلقي – خاصة غير المختص- لا يستطيع مجاراة إبداع المؤلف في جميع ما يقرأ، وكثيراً ما يقف حائراً عند نص من النصوص يحاول فتح أقفاله فلا يصل إلـى مبتغـاه، أو تَحول ضبابية الرؤية دون تصوره الصحيح لنص من النـصوص فينحـرف عـن الجادة، وهذا ما يقوده إلى البحث عن مفاتح ما استغلق عليه خارج النص، فلا يجـد نقداً جاداً يعتد به بل يجد آراء ذاتية تزيده ارتباكاً وتشتتاً. وبطبيعة الحال فإن المبدِع يضطر إلى التعقيب على نصوصه لعلمه بحاجة المتلقي إلى بوصلة تهديه الجـادة،

دفاعاً عن نفسه في المقام الأول ثم شفقة على نتاجه الأدبي من التحاـيلات الواهيـة والتأويلات الباطلة، وهذا ما عانى منه تركي الحمد ولم يكن بدعاً في ذلك فقد سـبقه إلى ذلك بعض الروائيين ومن أبرزهم نجيـب محفـوظ، الـذي بلـي بتفـسيرات لشخصيات روايته " أولاد حارتنا " مناقِضة سـياق روايتـه، ومتجـاوزة إطارهـا الرمزي، وهذا ما جره إلى محاولة تدارك الموقف وتوضيح ما غمض على المتلقين، ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل انبرى كاتب إسلامي لكتابة ما يشبه الفسح الرقـابي في مقدمة الطبعات الجديدة للرواية، موضحاً للقراء أن ما فُهم من رموز الشخصيات لم يكن هو بعينه ما ألمح إليه المؤلف!

إن تقصير النقد الأدبي في أداء مهامه المنوطة به هو ما سبب كل هذه البلبلة، فلو قام بدوره في احتضان النتاج الأدبي وإيفائه حقه من العناية والدراسة لتعـددت القراءات للنصوص الأدبية، ولما استهلك الكاتب طاقاته الإبداعية فيمـا لـيس مـن شأنه، ولما تُوسل بكتابات خارج السياق الأدبي لتوضيح مقاصد المؤلف، ولهذا فـإن القيام بجزء من هذا الدور يعد هدفاً من أهداف هذه الدراسة؛ فالرواية الواحدة تحتاج إلى كثير من الدراسات الأدبية والنقدية وهذه الدراسات تدعو بدورها إلى دراسـات جديدة.

ومن هنَا فإن الطريقة التراكمية للعلم والمعرفة هي الطريقـة المثلـى – فـي نظري- للتعامل مع الروايات بشكل خاص، ومع الإبداع الأدبي بشكل عـام، فمـن الأجدى أن تُنقد الرواية حسب ما يراه الدارس، مجتهداً في إضـاءة الـنص الـذي يتصدى لتحليله، وكشف ما قد يكتنفه من غموض، مستعيناً في كل ذلك بأدوات النقد الأدبي، ثم لا ضير- بعد ذلك- في أن تُنْقَد دراسته أو ما اصطلح عليه (نقد النقـد)، وبهذه الآلية نطمع في الخروج بنصوص جديدة تثري المكتبة الأدبية، وبغير ذلك فإن الروايات ستبقى أسيرة لما سبق ذكره، وستزداد الهوة اتساعاً بين المبدع والمتلقي.

ولا يتأتى ذلك – في نظري- إلا باعتماد المنهج الوصفي والمنهج التحليلـي، وإغفال ما سواهما؛ لأن تلك المناهج مدعاة إلى الانسياق خلف الآراء التـي سـبق الحديث عنها، والانجراف في متاهات التيارات المتلاطمة، بعيداً عن التَجرد الـذي آمل أن أُوفق في إتباعه في هذا البحث.

من هنَا تجيء هذه الدراسة محاولةً تسليط الضوءِ على روايات تركي الحمد من عِدة زوايا، ينهض الباب الأول بتحليل المضامين العامة والمعاني الجزئية التي تحملها الروايات المدروسة، كالمضمون الاجتماعي بتجلياته المختلفة كالازدواجية والطبقية ومنظومة القيم والعادات والتقاليد وثنائية الرجولة والأنوثة. أما المضمون السياسي وما يحتضنه من بعدٍ اقتصادي فيحلل القيم السياسية العامة ولاسيما السلبية منها كالقمع والكبت ومصادرة الحريات العامة، وفيه حديث عن الخوف من السلْطَة وإشارة إلى التنظيمات السرية، فَضلاً عن الكشف عن المنزع النقْدي للكاتب الذي يسلط الضوء – صراحة – على التبعية السياسية والاقتصادية للآخر.

وتَحتفِل روايات الكاتب بإعادة قراءة الدين من منظور يختلف عن المستقر المتوارث، ويخرج عن القراءة النمطية لإشكالية المقدس والمدنس، وقد أفرز هذا المضمون الواسع - الذي يلقي بظلاله على شكْل الحياة عامة – مفرداتٍ كثيرةً يتعلقُ بعضها بحقّ الاختلاف المشروع في الفَهم والتأويل، ويتصل بعضها الآخر بالطائفية وثنائيات الإيمان والإلحاد والموت والحياة، والقدرية والجبرية، كما يتناول فَهم الدين مسائلَ العلاقات الإنسانية والصداقة والمعاناة الإنسانية، ويحللُ استغلال الدين لخدمة الأغراض الخاصة، كما يحلل الذات الإنسانية ومظاهر القلق الوجودي.

ولما كان الخطاب الروائي شكلاً أدبياً يحتضن الرؤيا الفكرية والاجتماعية والسياسية لكاتبه، فإنه يظل بناء ذا خصوصية شعرية، ومن هنا كان من الضروري البحث في تقنيات التشكيل السردي في الخطاب الروائي للكاتب، فجاء الباب الثاني متضمناً تحليلاً للعتبات النصية والشخصيات الروائية، مبيناً تقنيات البناءين الزمني والمكاني، وأخيراً اجتهدت في النظر في الرؤية السردية الموظفة في سرد الأحداث، وما يتعلق بذلك من صيغ سردية تبناها الكاتب لإرسال سرده.

وقد حاولت قراءة روايات تركي الحمد قراءة متأنية، مستخلصاً منها ما ذكرتُ على وفق ما أمتلكه من أدوات، ولا أدعي هنا أنني أقدم عملاً تاماً، أو أنني كتبتُ كُل ما ينبغي، ولكنني حاولت، فإن وفقت فمن الله سبحانه، وإن قصرت عن بلوغ الهدف، فلعل عذْري في تقصيري أنني بذلت غاية الجهد.

والله ولي التوفيق

تَمْهيد

كان تركي الحمد مهتماً بالشأن العام في جميع مؤلفاته، فهو مفكـر بالدرجـة الأولى قبل أن يكون روائياً، فقد ألف أربعة كتب فكرية قبل أن ينشر روايته الأولى، وهذه الكتب هي: الحركات الثورية المقارنة، 1986. دراسات إيديولوجية في الحالة

العربية، 1992. الثقافة العربية أمام تحديات التغيير،1993. عن الإنسان أتحـدث، 1995. ثم تلتها أربعة كُتب أخرى تزامنت مع إصدار رواياته وهي: الثقافة العربية في عصر العولمة، 1999. ويبقى التاريخ مفتوحاً، 2000. من هنا يبـدأ التغييـر، 2004. السياسة بين الحلال والحرام، 2006. وهذه ثمانية كتب كاملة، يقابلها أربع روايات فقط، وإذا ما احتسبنا أجزاء الثلاثية، روايات مستقلة، فإن العـدد سيـصبح ست روايات، وفي الحالتين سيقصر العمل الروائي عن سابقه، وإذا لم يكن العدد ذا دلالة كافية على التوجه الثقافي/ الفكري لأعمال تركي الحمد، الذي يطغـى علـى الجانب الأدبي/ الروائي، فإن دلالة أخرى تؤيد ذلك، وهي أن انـشغاله بالمؤلفـات الفكرية دام تسع سنين قبل أن يصدر باكورة نتاجه الروائي. وهي ثلاثية:" أطيـاف الأزقة المهجورة"، التي احتوت على ثلاثة أجـزاء: العدامـة، 1995. الشميـسي، 1999. الكراديب، 1999. ثم تلتها الروايات الثلاث الأخيرة وهي: شرق الـوادي، 2000. جروح الذاكرة، 2000. ريح الجنة، 2005. وأثناء صدور رواياتـه كـان للمؤلفات غير الروائية نصيب وافر يكاد يضاهي الرواية. وهناك دلالة أكبر من كل ما ذُكر وهي أن مضامين رواياته لا تشتغل بغير النقد الثقافي/ الفكري، الذي تميزت به أعماله غير الروائية. فكأن الرواية امتداد لخط أساسي سار فيه تركي الحمد ولـم يحد عنه، وإن اختلفت طرق التعبير فإن الأفكار هي ذاتها أفكار تركي الحمد التـي يعرف بها. وهذا لا يعني أن الروايات لم تكن إلا تحصيل حاصل، أو إكمال مسيرة لم تكتمل، وإنما هي بناء شامخ كان أساسه الهم الفكري، الذي ناء بحملـه الكاتـب فأراد إيصاله إلى المتلقين بطريقة مباشرة بواسطة الكتابات الفكرية لكنها لـم تكـن السبيل النموذجي؛ لجفاف أسلوب عرضها، كغيرها من الكتب ذات الطابع التنويري، التي تفترض في المتلقي أن يكون ذا عقلية علمية لا يفتَن بالأدب وفنونه، وينـصب اهتمامه على المعلومة التي يستقيها، بغض النظر عن القالب الذي تُقدم به، بـل إن بعضهم ينفر من الأساليب الأدبية، ويعدها حلية / حِيلة يغطي بها المفكر على خوائه المعرفي، لكن أصحاب هذا التوجه قلة يصلون حد الندرة، فتبقى أفكار الكاتب أسيرة بين طيات الكتب، لا تجد من يحفل بها، خاصة إذا ما علمنا أن تلك الأفكار التنويرية ليست من احتياجات الطبقة السابقة، فهم في غنى عنها، لأنها لا تشكل لهم إضـافات

معرفية – في مجملها؛ لما قد نهلوه ثم علوا من مصادرها الأصلية التي أسهمت في تشكيل وعي تركي الحمد، كغيره من المفكرين العرب. فأدرك أنه لم يحسن توجيـه كتاباته إلى الشريحة الأوسع من المتلقين، وهي شريحة قراء الرواية، لو صح إطلاق مسمى شريحة، إذ إن قراءة الرواية لا تختص بمتلقين محدودين، فتلقيهـا / تلقفهـا واسع الانتشار لا يخص به شريحة دون سواها، ولذا فقد فضل أن يجرب قالباً يمكن أن يلقى قبولاً أكثر من قالبه القديم، فيضمن من خلاله إيصال طرحه إلى أكبر عـدد من القراء، فكانت رواياته.

وقد أضاء تركي الحمد في رواياته ثلاثة مضامين أساسية أولاها كامل عنايتـه وهي: المضمون الاجتماعي، والمضمون السياسي، والمضمون الديني.

ونجد في الثلاثية نصوصاً صريحة تغلب عليها النبرة المباشرة التي تشير إلى المثلث المحرم(السياسة- الجنس- الدين)، وفي هذه النـصوص يكـون مـصطلح السياسة مذكوراً بطريقة مباشرة، أما الدين ففي أحيان كثيرة يذكره مباشرة، ويجعل الجنس رمزاً للمضمون الاجتماعي: " لم يكونا قد أثثا المجلس بعد، لذلك كان الزوار يقضون وقتهم في غرفة عبدالمحسن، يلعبون البلوت ويثرثرون في السياسة والجنس والدين. وكان هشام ينضم إليهم بعض الأحيان..." [1]. " كل شَيءٍ فيه يفيض بالظلام، وكل جزء من نفسه يكاد ينقبض عليه ويعصره تماماً، وصـورة أمـه لا تريـد أن تفارق... إنه يراها في كل الوجوه المحيطة به. لقد تحول هتلر إلى أمـه، وكـذلك غيفارا وماركس، وتحولت وجوه شادية ونادية لطفي وسعاد حسني ومارلين وجـين وبريجيت إلى وجه واحد: سوير." [2]. كأن الروائي يتعمد أن ينشئ روايته كاملـة – وفي أدق تفاصيلها- على المثلث المحرم (السياسة- الـدين – الجـنس). بـل إنـه يختزلها إلى ثنائية: السياسة والدين؛ لأن ممارسة الجـنس خـارج إطـار العلاقـة الزوجية يحرمه الدين. وهذا الجنس هو ما تتحدث عنه الرواية بالذات، ويبدو جليـا أن السارد لا يلجأ هنا إلى الجزم والقطع في تقديم رؤيته، وإنما يميل – على عـادة كتاب الرواية الواقعية – إلى تعدد الاحتمالات والخيارات التي تعكـس بالـضرورة

(1) الحمد، تركي، 2006، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، دار الساقي، بيروت، ط5: 152.

(2) المرجع نفسه:172.

نظيراً اجتماعياً، أي تعكس تعدداً في طرائق التفكير عند الناس، وأن مجتمع الرواية لا يفكر بطريقة واحدة أو يسلك درباً محدداً لا انزياح عنه، فالبطل يختزل المجتمع في صورة أمهِ، ويحاول ضبط ردود أفعالها تجاه سلوكه اليومي، ليقدم للقارئ ردود أفعال عامة، أي أنه يستخدم الخاص للانطلاق منه إلى العام لرصد الآراء والمواقف والأحكام التي تُطْلَق على اجتراح المتواضع عليه ولو في الظاهر على الأقل، وفي موقع واحد في " الشميسي" يعبر السارد عن احتمالات ردود الأفعال على ما يقوم به البطل: "... لو علمت أمه أنه قد ذاق الثمرة المحرمة، فعرف السياسة والمرأة والشراب الملعون، ماذا سيكون وضعها؟ هل تطرده من عطفها وحنانها، أم تغفر له زلته؟ هل تغفر خطيئته، أم تكون اللعنة هي النصيب؟ هل يكون آدم أم أن إبليس هو النهاية، أم لا هذا ولا ذاك. بل هجين لا صورة له، أم لا يكون شيئاً على الإطلاق؟"[1]. وقد صرح السرد بالجنس والسياسة ولمح إلى الدين تلميحاً عندما ذكر " الشراب الملعون"؛ لأنه يعلم أن المنع للشراب هنا ديني وليس سياسياً أو اجتماعياً، والاحتمالات الواردة هنا قد تجد صدى لها في المجتمع، وهذه الاحتمالات تتضمن إما الطرد والرفض، وإما المغفرة والمسامحة، وإما الحرية في الفعل، ولعل الخيار الثالث هو الأضعف نصياً واجتماعياً.

فقد عرف السياسة أولاً، ثم المرأة؛ ويعني بذلك الجانب الجنسي، الخارج عن إطار العلاقة الزوجية على وجه التحديد، لأن هذا النوع هو ما تحدثت عنه الرواية ولم تتطرق إلى جوانب الجنس الأخرى، كالجانب العلمي التثقيفي، أو الجانب الشرعي، أو الجانب العرفي، أو ما شابه. كما أنه راوٍ مشاهد لا يعلم إلا ما يعلمه هشام، الذي ينظر إلى المرأة من وجهة نظر واحدة: المتعة المحرمة؛ ككثيرين غيره من شباب مجتمعه. وأخيراً الشراب الملعون، ويعني به اقتراف النواهي الدينية.

وفي الصفحة نفسها من رواية الكراديب يؤكد الراوي هذا الثالوث المحرم، ولكن عن طريق الرموز هذه المرة وليس تصريحاً كما في المقطع السابق:" وتعود موضي بالحليب الساخن. إنه لا يريده، ولكنها تجبره عليه برقة. أخذ يشرب الحليب بهدوء وهو يختلس النظر إلى موضي... وتراءى له وجه أمه ووجه نورة في وجه

---

[1] الحمد، الشميسي:47.

موضي... وقبل أن يغفُو، كانت الوجوه الثلاثة لأمه ونورة وموضي، قد تحولت إلى وجه جديد لا علاقة له بالوجوه الثلاثة، ولكنه كلها في الوقت ذاته"[1].

إلام ترمز هذه الوجوه؟! إنها ترمز بلا ريب للثالوث المحرم الذي ترتكز عليه أحداث الرواية في كثير من أجزائها: الدين(وجه الأم)، السياسة(وجه نورة)، الجنس(وجه موضي). إن تحليل هذه الرموز يقتضي وقفة متأنية لإيضاح العلاقة بين الرمز والمرموز إليه؛ فأم هشام تقوم بدور يشبه - إلى حد كبير - الدور الذي يقوم به الدين في تهذيب أتباعه وتنظيم شؤونهم، وذلك بتربيتها الصارمة لابنها وحرصها الشديد على إصلاح ما فسد من أخلاقه وأفكاره وأقواله وأفعاله، وما يقتضيه ذلك من قوانين وأنظمة وتعليمات تحمل في ظاهرها الحزم والصرامة والصلابة وفي باطنها الرحمة والحرص والشفقة. وهشام في تطبيقه تعليماتها ما بين حالين: حال انقياد وتسليم، وحال خروج أو تردد أو تمرد.

وأما وجه الشبه بين نورة والسياسة فهو من أوجه كثيرة، أبرزها: أن علاقة هشام بنورة كانت أمراً خطيراً - كما هو حال السياسة- لا يتجرأ على خوض غماره إلا من يملك المقومات التي تؤهله لذلك، فكلاهما يحتاجان إلى المراوغة والذكاء والكذب - في كثير من الأحيان، وإخفاء الحقائق أو تدليسها بمحاولة إظهار الحسنات والتكتم على السيئات، فهاهو هشام يلعب لعبة خطيرة مع والديه وخاصة أمه، ويظهر لها عدم اكتراثه بأمر نورة لئلا تشك في علاقته بها، ونراه يخادع والد نورة، ويصلي معه العشاء في المسجد؛ ليظهر بمظهر الشاب التقي النقي الورع، وبعد الصلاة مباشرة يخرج إلى منزلها ليتقابلا تحت جنح الظلام.

وتتوسع دائرة الخداع والمراوغة عند هشام، فتمتد إلى أن تصل إلى نورة نفسها - وهي من كان يشاركه في تنفيذ المؤامرات لتظليل أسرهم- حيث يعدها بالزواج ليضمن استمرار علاقتها غير الشرعية به. وبعد عودته إليها قادماً من الرياض- في إجازته السنوية- نراه يسعى جاهداً لتكثيف جهوده السياسية/ الغرامية، ويوهم نورة بأنها الفتاة الوحيدة في حياته، بينما واقعه يشير إلى أن في حياته أخرياتٍ غيرها.

---

[1] الحمد، الشميسي:47.

ومن جانب آخر نلحظ تشابها كبيراً يصل حد التطابق بين تجربتـه الغراميـة وتجربته الحزبية، فكلاهما يحملان نفس الـسمات والملامـح؛ لأن انخراطـه فـي منظمات مشبوهة بل ممنوعة ومحرمة يعد مغامرة خطيرة تصل به إلى حالـة مـن الرعب عند تصوره لانكشاف أمره، وكذلك الحال في أمره مع نـوره، وفـي كلتـا التجربتين كان حريصاً غاية الحرص على عدم افتضاح سره، وذلك باتخاذ التـدابير اللازمة التي تضمن له قدراً من الطمأنينة والثقة أثناء مغامراته الحزبية والغرامية.

الفصل الأول
المضمون الاجتماعي والسياسي

1.1 المضمون الاجتماعي

1.1.1 المفارقات الاجتماعية (الازدواجية)

تعد الازدواجية من أهم المضامين التي حاول تركـي الحمـد إبرازهـا فـي رواياته، واتخذ المجتمع السعودي أنموذجا لها. ولا أدل على ذلك من احتفائه بها منذ بداية العدامة، وهي أولى رواياته، وكذلك في بداية " الشميسي" وتقديمه هذه الجزئية الهامة من المضمون الاجتماعي على ما سواها، وأما "جروح الذاكرة" فقـد بناهـا كاملة على الازدواجية، إذ كانت المفارقات الاجتماعية تشكل هاجساً لـه، وكأنهـا الموضوع الذي يستحق الأولوية في الطرح.

وكان المسبب الرئيس لها – في نظر الروائي- هو انتقال المجتمع من عـصر التقليدية إلى عصر الحداثة، وكثيراً ما تؤدي مثل هذه النقلات إلـى مـشكلات لـم يحسب حسابها، فتنشأ وتنمو وتتغلغل في نسيج المجتمع دون أن يلتفت إليها، ومـع مرور الأيام تصبح من لوازم المجتمع التي لا تُستغرب ولا تُنقد، فكيف بتقويمهـا، فدخل المجتمع في دوامة من القلق والبلبلة، وتشكلت إثر ذلـك أزمـة الأصـالة / المعاصرة، لأن الأفراد لم يستوعبوا أبعاد التحول، وظلوا مشدوهين بسرعة التغييـر الحاصل في كل جوانب حياتهم، بينما وقف منظرو الاتجـاهين مواقـف متناقـضة ورافضة للآخر، فانقسموا ما بين دعاة للحداثة ومدافعين عن التراث، واتسعت الهوة فيما بينهم، حتى زادت أصوات التقليديين على صوت الحداثيين، وانعكس ذلك بدوره على فكر العامة وتوجهاتهم، لأن من الطبيعي أن يخشوا ما هو جديد، ويبدوا التحفظ حياله، فصعب عليهم أن يستبدلوا الجديد بالقديم، لأن التغيير يحتاج منهم إلى قناعـة كاملة لم تكتمل بعد:" ... المجتمع الذي عشته في الطفولة غير المجتمع الذي عـشته في سن النضج، غير المجتمع الذي عشته بين هاتين المرحلتين.. التغيرات السريعة والجذرية التي مر بها بلادك غيرت في سلم القيم لديكم، ولم تغير في الوقت نفـسه.. تناقض، أليس كذلك؟.. نعم هو تناقض انعكس على حياتك النفسية، وربمـا الحيـاة النفسية لآخرين..." [(1)]. وفي الوقت نفسه أصبح القديم عبئاً ثقيلاً عليهم، فأبدى كثيـر منهم تمسكه بما هو تقليدي، وأخفى رغبته في العصري مخافة نبذ المجتمع له، ثـم حاولوا أن يصنعوا توافقاً يضمن لهم الاستقرار النفسي والفكري، عن طريق الـدمج

---

(1) الحمد، تركي، 2006، رواية "جروح الذاكرة "، دار الساقي، بيروت، ط4: 235.

بين الاتجاهين، لكنهم لم يفلحوا في ذلك، وكانت محاولاتهم خبط عشواء دون وعي حقيقي يهديهم الصواب، فتلاشت كثير من العادات والتقاليد النافعة، أو التي تميز مجتمعهم وتكسبه خصوصيته، ومورست عادات دخيلة تكون عادة ضريبة لمن يختار المعاصرة بالجملة، لكنهم دفعوا الضريبة ونسوا أن يأخذوا البضاعة، فكانت الخسارة كبيرة، لهذا، ولما فرطوا فيه من مكتسباتهم الأصيلة، إن السرد يستغرقُ في التحليل وإمعان النظر في ثيمة الماضي- الحاضر، أو الأصالة والمعاصرة، ويلجأ، كالعادة، إلى القول المباشر الذي يدعو إلى المزج بين هذين القطبين الذي إن لم يحضر فإنه يفْضي حتماً إلى صراعات اجتماعية، والأهم من ذلك صراعات نفسية، يقف المرء فيها منقسماً – كذات- بين الماضي والحاضر، يلتفت إلى الماضي فيصاب بالحيرة؛ لأنه يعتقد أن الماضي لا يلبي طموحاته، ويتطلع إلى الحاضر أو المستقبل فيرى نفسه أشبه ما يكون بشجرة بلا جذور:" إن شفاءك يعتمد على أن تتصالحي مع ذاتك ومع مجتمعك أيضاً.. نحن لم نصنع هذا العالم الذي وجدنا فيه، بل خرجنا إلى الوجود ووجدناه بشكله الذي فرض نفسه علينا.. نعم قد نحاول تغييره وفق مرئياتنا، فهذا هو معنى الحياة، ولكن إذا فشلنا يجب أن لا نلقي اللوم الكامل على ذواتنا فنصبح من المرضى غير شاعرين.. نحاول! نعم. ولكن علينا التأقلم مع محيطنا مهما كان شكله بقدر الإمكان، وإلا فإن مرض النفس هو النهاية"[1].

ويضع الروائي يده على مكمن الخلل، وذلك على لسان الطبيب النفسي الذي يشخص حالة لطيفة: الشخصية الرئيسة في جروح الذاكرة، وهي حالة خاصة / عامة: " المجتمع يريد منك أن تكوني ملاكاً رغم أنه يعلم أن ذلك مستحيل، ولكنه يفعل ذلك ظاهراً"[2].

وبما أن المجتمع يطالب أفراده بالملائكية، ويحملهم فوق طاقتهم، ويلزمهم بما لا يمكنهم تطبيقه، فإن النتيجة الطبيعية أن يتخلوا عما لا طاقة لهم به، إذا كُلفت أنفسهم بما ليس في وسعها. بل إنهم سيتجاوزونه إلى التفريط بما تستوعبه طاقتهم الإنسانية. انظر إلى هذا المشهد اليومي المؤسف الذي يترجم ما سبق: " أخذ

(1) المرجع نفسه: 235-236.

(2) المرجع نفسه: 234.

الضجيج يعلو والحركة تتسارع من جراء هرج ومرج الركاب الذين أخذوا يلملمون أنفسهم وأشياءهم استعداداً للمغادرة، وذلك في سباق محموم يعتقد من يراهم أن كـل دقيقة مهمة في حياتهم، مع أن كل الحياة لا تعني شيئاً لأكثرهم"[1].

إن هذه المفارقة لتدعو إلى الدهشة، وخاصة من لا يعرف كثيـراً عـن هـذا المجتمع، فلم كل هذه العجلة مع أن كل الحياة لا تعني شيئاً لأكثـرهم؟! لكـن مـن يعرف سمات المجتمع الداخلية لا يتوقف كثيراً عند هذه الازدواجية؛ لأنه يدرك جيداً أنها من الأمور المألوفة والمعتادة التي تتكرر في مواقف كثيرة، وقد عمد الروائـي إلى محاولة تسليط الضوء عليها وذكر مواقف وتصرفات لأفراد يمثلون نماذج حية في المجتمع. فالأفراد يستشعرون سلطة المجتمع الذي يحثهم على أهميـة الوقـت، واستغلال كل ثانية منه، بينما واقع أكثرهم يشير إلى أن حياتهم مثال للترهل وقلـة الإنتاج. وتتكرر العجلة غير المبررة في مقاطع أخرى من الرواية وفـي مواقـف متنوعة، حتى في المقام الذي يحتم نقيض ذلك كالذهاب إلى المـسجد فـي سـكينة ووقار: " كان المؤذن يدعو إلى صلاة المغرب بعد خروجه من منزل عبد الكـريم بمسافة قصيرة، وكان هناك بعض الأفراد يتجهون إلى المسجد والماء يتنـاثر مـن على وجوههم وهم يحثون الخطى للوصول قبل الإقامة، رغم أن المـسجد قريـب وهناك متسع من الوقت. كان على عجلة من أمره، فقد كان يريد الوصول قبـل أن تأتي نوره حاملة اللبن"[2]. فالمسجد قريب وفي الوقت متسع، لكـنهم لا يـستطيعون مقاومة سلوكهم، الذي تحول إلى عادة انتقلت عدواها فيما بينهم، وكأنهـا وبـاء لا يمكن التحصين منه، ويشترك هشام مع مجتمعه في هذه العجلة، وإن كان يخـالفهم في وجهتهم، فهو يحث الخطى للقاء نوره، فالمسألة ليست حرصاً على وقت الصلاة وإنما هي عادة مستشرية في المجتمع. وهشام لا يخرج بحال من الأحوال عن طبائع مجتمعه وأمزجتهم، وما هو إلا أنموذج لكثيرين غيره، فالمهم هو المحافظـة علـى رغبات المجتمع والخضوع المطلق لسلطته، وإن كان في ذلك ازدواجية شخـصية فهذا لا يضيره، ولن يحاسب عليه مادام ملتزمـاً برغبـات المجتمـع فـي ظـاهر

---

(1) الحمد، 2003، رواية "أطياف الأزقة المهجورة: العدامة"، دار الساقي، بيروت، ط4: 7.

(2) المرجع نفسه: 290.

تصرفاته، ولذا نجده يؤدي صلاة الجمعة مع خاله وأبنائه ثم يعود إلى غرفته لمعاقرة الخمر؛ فهو يبحث عن أي طريقة تزيل اضطرابه، وعندما لم تجدِ صلاته نفعاً في بث الطمأنينة إلى نفسه عمد إلى شرب الخمر:" لقد قيل له إن الخمرة تقضي على الخجل واضطراب الأعصاب، وهذا بالضبط ما يحتاجه اليوم.أدى صلاة الجمعة مع خاله وأبنائه، وعاد إلى الغرفة وهو في غاية انشغال البال والمشاعر المتضاربة"[1].

ونرى مثل هذه الازدواجية عندما تكتسي إحدى الفتيات باللباس المحتشم المبالغ فيه، حتى كأنها قطع الليل البهيم، وفي الوقت نفسه تخرج مع شابين في وضح النهار، ويذهبون سوياً إلى أماكن خالية من العمران لممارسة الرذيلة، دون أن تلفت نظر أحد ممن يراها، أو يشك في طهرها وشرفها: "لاحت فتاة تسير الهوينى، وقد اتشحت بالسواد الكامل حتى لا يرى منها إلا أطراف أصابعها. مر عبد الرحمن من جانبها وأطلق بوق السيارة ثم تجاوزها وأوقف السيارة غير بعيد، ثم فتح باب السيارة الخلفي من الجهة المقابلة لجهة السائق. وبكل خفة وثبات، انسلت الفتاة إلى المقعد الخلفي مغلقة الباب وراءها... عندما نزلت الفتاة من السيارة، قامت بنزع خمارها وعباءتها وألقتهما في السيارة... لم تكن الفتاة قلقة أو خائفة ولا يبدو عليها أي إمارات للاضطراب، بل كانت ثابتة وهادئة وكأنها اعتادت مثل هذه المغامرات"[2].

فتاة تتشح بالسواد وتلبس الملابس الساترة إلى حد الإفراط، والمفارقة أنها تتبع جسدها، وتتبع شهواتها الجامحة التي لا تقيدها أغلال المجتمع ورقابته الصارمة، فهي تعرف طرقاً عديدة لفك تلك القيود- متى ما أرادت- بمنتهى الثقة والثبات، دون أن يشعر بها أحد، وبأساليب لا تدعو إلى الريبة والشك في سلوكها، فهي تتقنع بقناع العفة والفضيلة لإبعاد الشبهات عنها؛ لكي تفعل ما يحلو لها بعيداً عن أعين الرقباء.

ومن الأساليب التي توظفها للوصول إلى أهدافها: أن تختار مكاناً عاماً لا شبهة فيه؛ لكي يضمن لها أن تستقل السيارة بأمان:" عندما وصلوا إلى المستشفى... سار

---

(1) الحمد، الشميسي: 38.

(2) الحمد، العدامة: 173.

قليلاً حتى وصل إلى إحدى العيادات الخارجية التي كان رصيفها مزدحماً بالعباءات السود... كان هشام في غاية الاضطراب والخوف، ولكنه أحس بـبعض الطمأنينـة وهو يرى عدداً من السيارات التي تنتظر، وبعض النساء يركبن هذه السيارة أو تلك. وبعد دقائق معدودة، فتح الباب الخلفي للسيارة، وانسلت إلى الداخل كتلـة متحركـة سوداء من قمة الرأس إلى أخمص القدم، ما إن استقرت في السيارة حتى انطلق عبد الرحمن شرقاً نحو طريق خريص..." [1].

فالمستشفى هو المكان المناسب لتضليل رقابة المجتمع، إذ إنـه سـيوفر لهـا حجتين قويتين: أولاهما، المرض للتملص من أهلها. والثانية، أنها من محارم قائـد السيارة لإيهام من يراها في معيته: "واتجه عبد الرحمن بالسيارة نحـو المستـشفى الحكومي العام، وسط استغراب هشام الذي قال متسائلاً: " خير إن شاء الله! أشوفك رايح المستشفى هالمرة؟!..."، " نعم..."، قال عبد الرحمن: " المستشفى أكثـر أمنـاً اليوم من أي مكان آخر... ستركب معنا دون أن يشك أحد بنا. سوف يعتقدون أننـا محارم لها قد جئنا بعد أن أنهت العلاج... ثم إن الذهاب إلى المستشفى عذر مقنـع لها للخروج من البيت"، وضحك عبدالرحمن بشدة وهو يقول:" ديرة عجيبة فعـلاً... كل شيء حرام وممنوع. وكل شيء مباح بشكل لا يتصور"[2]. إن الخطاب الروائي، وهو يضع الانفلات إزاء المحافظة – يدين بصراحة بنية التفكير الاجتماعي، هـذه البنية التي لاتتردد في تشييد بناء يعتمد التجاور المعادي أو المتناقض، ولعـل ذلـك يعود إلى غياب القناعة العقلية والنفسية بمفردات القديم، كما يعود إلى غياب ذلك كله في ممارسة تجترح التواضع الاجتماعي الهش، وكأن المرء لا يجد نفسه إلا ضائعاً، فهو من جهة يود إرضاء منظومة القيم الشائعة، ويرغب من جهة أخرى في إشـباع المكبوتات، وهو في الآن نفسه يدرك إدراكاً تاماً مدى الهوة التي تفصل بين منظومة الأفكار وتطبيقاتها! هل رسخ المجتمع بتراكم القيم والعادات هذه الازدواجية؟ هـل يمكن عد هذه المسألة أمراً متوارثاً انتقل من جيل إلى آخر، أم أن الانفتـاح علـى مجتمعات أخرى، وغياب الانسجام بين شرائح المجتمع يعد مسؤولاً عن كل ذلـك؟

---

[1] الحمد، الشميسي: 39.

[2] المرجع نفسه: 39.

إنها مفارقات مفعمة ب " التهكم" نجد محتواها في الملفوظ السردي كالعجب المدهش الذي يملأ كيان عبدالرحمن:" كل شيء حرام وممنوع، وكل شيء مباح بشكل لا يتصور". إن هذا الملفوظ يكشف عن عمق المأساة التي تعيشها بعض الشخصيات الروائية، فتحريم كل شيء ومنعه دون إعمال العقل أو الركون إلى مرجعيات يعتد بها، يجعل الإنسان – بمرور الزمن – يهزأ من هذه المحرمات والممنوعات؛ فيمارس، متحدياً، أفعالاً قد لا يؤمن بها هو في قرارة النفس؛ فيقع نتيجة لذلك في حالات اغتراب وضياع وخداع الذات.

ومن مظاهر الازدواجية التي يخبرنا بها الراوي المشارك: ما اكتشفه هشام العابر في الرياض:" في الرياض كل شيء ممنوع، وكل شيء مباح. لا وجود لدور السينما، ولكنه شاهد أحدث الأفلام في الرياض، أفلاماً لا وجود لها حتى في بيروت أو القاهرة. تذهب إلى أي ناد رياضي، أو تقوم بجولة على حوانيت تأجير الأفلام السينمائية في "المربع" و "الناصرية" فتشاهد أو تستأجر أي فيلم تشاء مع آلة العرض السينمائية"[1]. لماذا تمنع دور السينما مادام باستطاعة أي شخص! أن يستأجر أي فيلم! مع آلة العرض السينمائية؟!. هذه قمة الازدواجية، فإما أن يمنع تداول الأفلام بتلك السهولة، وإما أن تعرض على شاشات السينما، فهل مشاهدتها في السينما محرمة، وفي غيرها مباحة؟! ولكنه مجتمع قد تعود الازدواجية حتى تغلغلت في نسيجه، وأصبح من الصعب التخلص منها. فهاهو عبد الرحمن وهو بطل من أبطال الرواية – يمثل شريحة من مجتمعه- يقص على هشام العابر تفاصيل مغامرة مع إحدى فتياته بطريقة تستحق التوقف عندها، يقول: " بعد صلاة العشاء، ذهبت إلى منزلها، والحقيقة كنت متردداً أول الأمر، ولكن جزمت في النهاية وتوكلت على الله. وجدت الباب مفتوحاً كما قالت، دخلت وأطرافي ترتجف والعرق يغرقني، أغلقت الباب ورائي، ولم أشعر إلا وشيء يجذبني إلى الداخل... كدت أن أقع مغمياً علي، ولكني سمعت صوتها يقول: " من هنا..."، فعادت إلي الروح"[2].

---

(1) الحمد، العدامة: 169.

(2) الحمد، العدامة: 77.

"بعد صلاة العشاء"، "توكلت على الله"، لاحظ الصبغة الدينية، التي تسيطر على حديث عبد الرحمن، في هذا الموقف المخالف للدين، الموعد بعد صلاة العشاء، فاللقاء المحرم يعينه بتوقيت الصلاة، وليس بتوقيت الساعات اليومي، فلم يقل في الساعة الثامنة أو التاسعة مثلاً ولم يقل عشاء أو بعد الغروب بساعتين على سبيل المثال، بل أضاف كلمة الصلاة التي تعود على ذكرها تقليداً لغيره في المجتمع، من الذين تعودوا على ضبط مواعيدهم اليومية حسب توقيت الصلاة. وهذا الأمر على غرابته لا يقارن بقوله في هذا المقام: "توكلت على الله "، فعندما تردد في الذهاب إلى منزل الفتاة، وقبل أن يجزم في نهاية الأمر، لم يجد تعليلاً يوضح به لهشام سبب عزمه بعد التردد إلا أنه توكل على الله، ولا شك أنه لا يعني ما يقول على وجه الدقة ولكنه تعبير شائع من التعبيرات الدينية التي كثيراً ما سمعها في مجتمعه ربما دون وعي حقيقي بمعناها، فقد أفرغت من معناها الحقيقي وأصبحت لا تحمل من دلالاتها الأساسية إلا أنه عقد العزم على أمر لا يعلم بتفاصيله. ولكن هذا التفسير لا يعفيه ولا يعفي مجتمعه من خلفه، ولا يبرر لهم التمادي في هذه الازدواجية، التي تجعل من المفاهيم الدينية شعارات غير مطبقة على أرض الواقع، وعبارات مستهلكة، وهذا في ظني ما رمى إليه الروائي حين نقل إلينا تصوره من خلال ألفاظ الشخصيات:" أصبح كل مثير في حياته هو انتظار أذان العصر، للذهاب بعده إلى منزل سوير"[1]. وزيادة على ما أوردته سابقاً، فإن السرد بعامة قد يكشف موقف الكاتب عموماً؛ إذ إنه يدين الحالة الاجتماعية وقيمها وعاداتها المتوارثة المهترئة؛ لأنها حولت الناس إلى مجرد أبواق يرددون ما تريده السلطة الدينية دون وعي عميق بالمفاهيم الدينية، وبمعنى آخر، إن الكاتب قد لا يدين أو يهاجم الدين ذاته، بمقدار ما يهاجم من يدعون التدين أو يجعلون أنفسهم أمناء على الدين نيابة عن الآخرين، دون إقناع الآخرين بوجاهة ممارساتهم، وهذا التناقض في الممارسات ممن يقومون على السلطة الدينية، يجعل الناس يتصرفون على وفقه، ويكون هذا التصرف في البداية مفهوماً من الناس، ولديهم وعي كامل بغرابة هذا التصرف، بيد أنهم وبحكم العادة ومع توالي السنين يرون أن هذا السلوك هو الصواب، وهو

[1] الحمد، الشميسي: 178.

المستقر الذي ينبغي الالتزام به دون عودة إلى مرجعية مكتوبة تدلهم على الطريـق السليم؛ لعلهم نسوا رفضهم أو وعيهم بالازدواجية فجعلوا منها أسلوب حياة!

وهذه الازدواجية المجتمعية تلقي بظلالها على الأفراد، فيرصد الـراوي هـذا الموقف الذي يختزلها في أبشع صورها: " صلى الفجر مع خاله دون اغتسال، وكان باستطاعته عدم الذهاب إلى المسجد، ولكنه كان يريد الـذهاب فعـلاً"[1]؛ إذ أرقتـه وخزات ضميره لما فعله في ليلته، فأراد أن يكفر عن ذنبه بالتقرب إلـى الله بعمـل صالح، عله يجد في طاعته عفواً عن معـصيته، أو بثـاً للطمأنينـة إلـى نفـسه المضطربة، ونازعته نفسه بين فضيلة الصلاة في المسجد ورذيلـة أن يفـرط فـي الصلاة. وكان بين خيارين لا ثالث لهما، إما أن يغتسل ويصلي، أو أن يبقى علـى جنابته. فزاوج بينهما، وجمع النقيضين في وقت واحد، وقرر أن يؤدي صلاة الفجر جنباً، في المسجد، جماعة. ولم يصل في المسجد - هذه المرة - مراعاة للمجتمـع كما تعود في مواقف سابقة، بل كان يرغب في ذلك فعلاً، وكأنه استمرأ الازدواجية حتى أصبحت متغلغلة في تكوينه النفسي، ولم يعد مبالياً بوجودهـا مـن عدمـه أو شاعراً بغربتها عن نفسه؛ حيث تمكنت منه وكأنها جبلة طُبع عليها.

2.1.1 المرأة وجدلية الرجولة والأنوثة

تحدث تركي الحمد في رواياته عن قضايا المرأة بكافـة تفريعاتهـا، وسـعت رواياته إلى تصحيح بعض المفاهيم المغلوطة عند المجتمع، مؤكدة لهم علـى نحـو ضمني خطأ الثقافة التقليدية التي ازدرت عاطفة الحب، وألحقتها بالمنهي عنه مـن الخطاب المقموع، ولم تقم بتحطيم قيود التزمت المحيطة فحسب، وإنما "جعلت مـن المعالجة الروائية لموضوعها مدخلاً لإزالة أشكال التمييز ضد المرأة بوجـه عـام، وأنواع الظلم الاجتماعي الواقع عليها، والأوضاع التي ظلت تعيش سجينة لها"[2].

---

(1) الحمد، الشميسي: 44.

(2) عصفور، جابر، 2008، ابتداء زمن الرواية: ملاحظات منهجية، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الكويت:161.

وقد عاش هشام قصة حب عاصفة مع نورة، لكن المجتمع كـان حـائلاً دون استمرارها؛ فقد كبرت الفتاة وارتدت الحجاب وخُطبت من غيـره دون أن يعـرف ودون أن تتصل هي به. وكانت أمه – فيما يبدو- على إطلاع على علاقته القديمـة مع نورة، وتقدر مشاعره تجاهها، ولكنها لا تملك ما تفعله لابنها، فاضـطرت إلـى منعه من الاتصال بها. [1].

إن من أبرز الظواهر التي ترصدها الرواية ظاهرة الحجـاب فـي المجتمـع المحافظ، فالرجل الذي ليس من محارم المرأة لا يجوز أن يرى وجهها - وإن كـان من أقربائها- ولا بأس من أن تسلم عليه وتحدثه في حدود يدركها كـلا الطـرفين، وبحضور طرف ثالث من أقاربهما. ويكون بلوغ الحلم هو السن المتعـارف عليـه للفصل بين الجنسين: " ... دخلت امرأة تضع " الشيلة" السوداء على رأسها ووجهها وهي تقول بصوت حاد ومرتفع قليلاً وبعجل:

- حيا الله من لفا... حيا الله القاطعين. وأنا أقول ليش الرياض منور.

نظر هشام إلى القادم، فعرف فيه ابنة خاله موضي. لـم يـر وجههـا منـذ سنوات؛ إذْ إنها تحجبت منذ أن بلغت الحلم، وتحجبت عنه منذ أن بلغ الحلم"[2]. وقد يكون في إبراز هذا المضمون الاجتماعي محاولة عقد مقارنة في مخيلة المتلقي لما كان عليه الحال قديماً في الزمن الذي دارت فيه أحداث هذه الروايـة، فـي نهايـة الستينيات وبداية السبعينيات، وما هو عليه حال المجتمع في العقود التي تلت ذلـك التاريخ، ففي السابق كان للمرأة الحق في مصافحة الرجال والترحيب بهم والحـديث معهم وفق ضوابط معينه، فقد كانت مساحة المباح أكبر، أما مجتمع اليوم فقد طغـى عليه الجانب التحريمي، حتى أصبح الفصل بين الجنسين هاجساً مِلحا يأخذ الأولوية في جميع معاملات الرجل مع المرأة، ويحاول النص أن يعقد مقارنة بـين جيلـين: جيلٍ كانت المرأة فيه تُمارس دورها الطبيعي في المجتمع؛ تشارك الرجل في العمل الخاص والعام، وتعمل في بناء الحياة على نَحوٍ يتواءم مع الظـروف الموضـوعية التي تحكم الحياة الاجتماعية، وهذا الجيل القديم أفرز امرأة جريئة مشاركة وايجابية،

---

(1) انظر: الحمد، الشميسي، 135.

(2) الحمد، العدامة: 72.

وجيل آخر تغير بما لا ينسجم مع التحولات الاجتماعية، جيل قبع في البيت، وتـأتي هذه المقارنة من خلال الأم التي عاشت مرحلتين؛ لذا فهو يـسجل رؤيـة شـريحة نسوية كانت شاهداً على الفترتين، كانت مراقبة للنقلة الاجتماعية التي بدلاً مـن أن تُحرر المرأة – بقطع النظر عن اللباس – جعلت موقعها ينحصر في تربية الأبنـاء ورعاية الأسرة دون مشاركة في العمل العام. ومما يلفت النظر أن النص يعزو هذا التراجع، وعلى لسان الأم، إلى الدين وكثرة الدعاة. إن هذا الرصـد يـدين التـدين حسب الفهم الذي تقدمه الأم، وربما يقدم تلخيصاً مخلاً لموقف الكاتب الذي طالمـا أُتهم في نقده الدين. ومهما يكن من شيء فإن النص يقدم لنا فهمـاً خاصـاً للـدين ويسقطه على الجيل المخضرم الذي عاش الحقبتين، دون أن يحال لنا بوضوح فهـم الناس الحقيقي لمفردات الشريعة:" كانت أمه تحدثه كيف أن النساء كن يعملـن فـي الحقول، ويغشين الأسواق، ويستقبلن الضيوف، وهن كاشفات الوجه. ولكن، حمـداً لله، منذ أن بدأ الدعاة يفدون إلى المنطقة، ويعلمون الناس الدين الحق، قبعت المـرأة في بيتها حيث يجب أن تكون"[(1)].

وربما يكون في إبراز هذا المضمون مقارنة المجتمع المحلي المحافظ بغيـره من المجتمعات المتحررة، فيما يخص المرأة بالتحديد، التي تندب فيه حظها العـاثر، إذ جعلها تعيش في مجتمع يقيدها، ويحظر عليها الخروج عن عاداته وتقاليده وتكتفي هنا بالنقد الخافت والرفض الخجول لوضعها في مجتمع الرواية دون أن تحتج على تحجيم دور المرأة، أو تصرخ في وجه القمع والكبت:" أما ألذ نزهة بالنسبة لهم، فقد كانت عندما يزورون "الشبك" في الظهران حيث يتفرجـون علـى تلـك الـشوارع الفسيحة النظيفة، والأشجار الباسقة والبيوت الأنيقة، والنساء الأميركيات وهن يقـدن تلك السيارات الفارهة ويرتدين " الشورت" الضيق. ولا زال يذكر تعليقات موضـي وهي تنظر إلى " الأميركانيات" بحسرة قائلة: " ايه... هذول هن الحريم... مهـوب حنا... كش علينا."، ثم تغطي كامل وجهها بكامل كفها"[(2)]. غيـر أن مـا يـستحق التوقف هنا هو اختزال المقارنة بين المرأة المحلية والمرأة الغربية فـي المظـاهر

---

(1) الحمد، 2007، ريح الجنة، دار الساقي، بيروت، ط4: 136.

(2) الحمد، العدامة: 72-73.

الخارجية / اللباس والسلوك اليومي من غير تركيز على العمل والمشاركة الجادة في تنمية المجتمع، ولعل ما تشعر به موضي من حسرة لا يقتصر على المظاهر وإنمـا يتجاوز ذلك إلى ما أفضى إلى هذه المظاهر؛ الحريـة وامـتلاك الإرادة ومنافـسة الرجل في بناء الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. بيد أن ذلك يبـدو أمـراً مبالغاً فيه في ظل الظروف الموضوعية التي تحرم على المرأة حتى قيادة السيارة.

إن هذه الطريقة التي استخدمتها موضي، في التعبير عن رفضها للواقع الـذي تعيشه، تحمل في مضمونها عدم الرضا عن الذات، فهي لم تصرح بتحميل المجتمع الذكوري مسؤولية ما هي عليه، بل تلقي بالتبعة على نفسها لأنها لا تستحق أن تكون كغيرها من النساء الغربيات. فهي تمارس ضد نفسها شيئاً من جلد الذات لعلها تفيق وتطالب بحقوقها، التي من أهمها قيادة السيارة، أو أن تملك حريتها في تـصرفاتها ولباسها، وإن لم يكن كامل حريتها فأقلها: حقها في التعليم؛ إذْ كان تعليم المـرأة – زمن الرواية- مثار جدل كبير، وإذا ما تمت موافقة ولـي أمرهـا علـى تعليمهـا الابتدائي فلن يكون من السهل عليها: إقناعه بمواصلة بقية المراحل الدراسية:

"... وقالت وهي تتنهد: "لو تركني الوالد أكمل تعليمي لكنت اليـوم مثلـك... ولكن الحمد لله... أستطيع القراءة على الأقل... معي الابتدائية"، قالت وقـد لمعـت عيناها من وراء الغدفة، ثم بحسرة: " مسكينة أختي منيرة... لم تدخل المدرسة على الإطلاق... سامح الله الوالد... كل شيء فيه زين إلا خوفه من تعليم البنات... ايه... ما علينا... الخيرة فيما اختاره الله"[1].

وتحتج المرأة في بعض الأوقات على واقعها، وتحاول الثورة والتغيير، لكنها لا تطالب الرجل بالتخفيف من أعبائها عن طريق مشاركته في أعمال المنزل، أو أن يتحمل مسؤولية نفسه، لأنها تدرك جيداً عدم إمكانية حصوله، ولا سبيل إليـه، لـذا تصب جام غضبها المكبوت ضد الرجل، وهي تغلفه باحتجاجها على تقصيره فـي حثّ الأخريات على مد يد العون لها، فهاهي (موضي) تتكلم مـع أخيهـا الكبيـر: محمد، بحدة وانفعال أمام نظر جميع أفراد الأسرة؛ احتجاجاً على تحملها جميع أعباء

---

[1] الحمد، الشميسي: 10.

البيت: " ... وهنا عادت موضي، مطلة من الباب وهي تُصلح من خمارهـا، قائلـة بغضب واحتجاج وسخرية في الوقت نفسه:

- لِم لا تقل ذاك لزوجتك... ليش ما تقول للعنود بنت الشيوخ.

غير أن محمداً لم يهتم بهذه السخرية، فأجاب بهدوء وصوت خافت:

- يكفي العنود الأولاد ومشاكلهم... إنها تشقى طول النهار.

إلا أن موضي ردت بحدة:

- الأولاد. تشقى طول النهار. يا حبيبتي. أي أولاد وأي شـقاء هـذا الـذي تتحدث عنه يا زين الرجال. أنا من يطبخ ويغسل ويكنس ويحلب ويخـض، وسـت الحسن والدلال قابعة في غرفتها ولا أدري ماذا تفعل... إلا التزين لزين الرجال"[1].

وما قالته موضي لن يجرؤ على قوله كثيرات من أمثالها، خاصة إذا زوجـت في سن مبكرة؛ لأنها ستتخلّص من سلطة الأهل وتقع تحت تسلط الزوج، دون وعي حقيقي بحقوقها، أو تهيئة لانتقالها إلى مرحلة الحياة الزوجية، لذا تُصدم بحاضر أشد قسوة من ماضيها، وواقع يناقض أحلامها، إن كان ثمة أحلام:

" دخل عليها تلك الليلة رجل متجهم فجعت بمنظره من أول وهلة. لـم تكـن تحمل شيئاً من الأحلام الرومانسية لفتاة في عمرها تلك الأيام، فقد كانت تكدح فـي البيت منذ الصباح وحتى المساء، حتى المدرسة انقطعت عنها بعد السنة الـسادسة. ولكنها لم تكن تتصور أن زوجها بتلك الفظاظة ومن أول ليلة... هجم عليها عليـان تلك الليلة مباشرة ودون مقدمات، وأصابها الرعب والشلل وهي عاجزة عن فعل أي شيء... وعندما قضى وطره منها، أدار ظهره وعلا شخيره تاركاً إياها في حالة من الرعب والخوف لم تتخاص من ذكرياتها حتى هـذه اللحظـة"[2]. هـذه الفظاظـة والهمجية من عليان تمثل نموذجاً لآخرين غيره أراد الروائي تسليط الـضوء عليـه بقصد " تحويله في الأذهان من موضوع مسكوت عنه إلى موضوع قابل للنقاش"[3]. فعليان لم يعطِ اعتباراً لمشاعر سوير وجهلها بالحياة الجديـدة؛ إذ إنهـا مـن بيئـة

(1) الحمد، العدامة: 94-95.

(2) الحمد، الشميسي: 117.

(3) عصفور، ابتداء زمن الرواية:161.

متمسكة بالعادات والتقاليد، وهي بيئة تحرم الخوض في أحاديث قد تـؤدي – فـي عرفها- لانجراف الفتاة إلى مستنقعات الرذيلة، أو انحرافها عن طريق الفضيلة؛ ولذا يحرص الرجال أشد الحرص على حراسة هذه الفضيلة والشرف مما قد يدنسها:

" أن تكون عازباً في الرياض جحيم لا يطاق، فالكل لا يثق بك، والكل ينفـر منك، وكأنك جرب متنقل، فأنت متهم حتى تثبت براءتك، أو أنـت مـذنب غالـب الأحيان دون حاجة إلى دليل"[1].

ولا يبخل الروائي في تفسير سبب ذلك - على لسان هشام- على الرغم من أن هذا التفسير ليس من اختصاصه بل يخص المتلقي: " توصل إلى قناعة أن الخـوف والشك بالعازب هو عدم ثقة بالنساء، اللواتي يقبعن خلف جدران وجدران تفـصلهن عن أقرب رجل. فالمرأة الفاضلة تبقى فاضلة حتى لو كانت وحيدة وسط ألف رجل، والرجل لا يأخذ من المرأة إلا ما تريد أن تمنحه إياه، ولا يمكن إجبار امرأة علـى إعطاء ما لا تريد. أما إذا أرادت المرأة أن تمنح شيئاً، فليس هناك قوة قادرة علـى منعها... إنهم يضطهدون الرجال لأنهم لا يثقون بالنساء"[2]. وهـذا التفـسير يفقـد الرواية شيئاً من فنيتها، فيكفي أن يشير إلى أن العازب لا يستطيع أن يستأجر مسكناً بسهولة، ثم يأتي بعدها دور القارئ في إيجاد تفسير لذلك، وإن ألزم الروائي نفـسه بإيصال التفسير الذي يرتئيه فلا غنى له عن الإلماح إليـه دون تـصريح، أمـا أن يسهب في التعليل، ويركز على المضمون دون اعتبار لغيره، فهذا دليل على عـدم ثقته بفهم المتلقين، وقد يكون لديه من الأسباب والتجارب ما يجعل عدم ثقته بالقارئ مبررة، لكن ذلك لا يبرر له هذا التفسير والتحليل الـذي يجعـل مهمـة المتلقـي محصورة في القراءة، ويصير الروائي ملقناً له؛ فيقدم له الحدث والتفسير على طبق من ذهب، بل ويرفع اللقمة إلى جوار فمه. " لم نعد نقبـل الوقـوف أمـام الـنص كمتفرجين، ليس بيدنا غير تلقّي ما قد قاله الكاتب. هذه حالة مضى زمانها بارتقـاء القارئ إلى منتج للنص. ولن يكون من الممكن العودة إلى الوراء، بعد أن خطا عقل الإنسان وخياله خطى واسعة الأمداء إلى الأمام، كي يغزو النص من أعماقه ويعيـد

---

(1) الحمد، الشميسي: 108.

(2) المرجع نفسه: 109.

تشكيله، تماماً مثلما كانت كتابة النص إعادة لتشكيل اللغة، وهنا يكون اللقاء المثمـر بين عناصر النص الثلاثية الأساسية: القارئ / الكاتب / اللغة."[1]. لكن مـع ذلـك، فإننا نجد في الرواية نماذج جيدة، لإشارات يضيء بها الروائـي نـصوصه، دون تفسير أو تعليل. فهذا نص يحمل في طياته انتقاد المجتمع الذكوري الذي ينظر إلـى المرأة نظرة دونية:

"... ثم يضحك الجميع ويعلق بعضهم: " عز الله إن العرس والـزواج كلـه مشاكل، والحريم كلهن مشاكل، والحظيظ من عاش حـراً"، "المـشكلة أن أحـداً لا يستطيع العيش بدونهن أو معهن... الله يسوي اللي فيه الخير" وتـستمر التعليقـات والضحكات والأيدي العارية تنهش الخروف، وتلقي بلحمه المجبـول بـالأرز فـي الأفواه"[2]. يجتمع الرجال على مائدة عامرة من إعداد النساء- بطبيعة الحـال، ثـم يبدؤون في تناول الطعام، ويزيدون متعة الأكل متعة إضـافية بتجـاذب أطـراف الحديث، ولكن أي نوع من الحديث؟ إنه سخرية مريرة من نسائهم، لا لعيب في أداء مهامهم المنزلية، أو تقصير في صنعهم الطعام اللذيذ الذي يشرفهم أمام ضيوفهم، بل لنظرة الرجال الدونية إلى النساء، فهن – حسب رأيهم- جالبات المشاكل ومقيـدات الحرية، وهن عبء لا بد من تحمله، وبلاء ينبغي للرجل أن يصبر عليه.

ومن النماذج التي تحتاج من المتلقي وقفة تحليل وتأمل، النص التالي:

" – ولكن احذر نساء بيروت... الحياء معدوم هناك، وأنت اليوم شاب وسـيم، وعليك العين... لا إله إلا الله وما شاء الله.

وضحكت أمه باقتضاب وهي تقول ذلك، فضحك معها وخيال رقيـة وسـوير والأخريات يطوف في ذهنه وهو يحدث نفسه: كان الأولى أن تحذريني مـن نـساء الرياض..." [1]. ما الذي يجعل أم هشام تصدر مثل هذا الحكم؟ ولماذا كان حكم هشام على النقيض منها؟ إن قولها مبني على ما أشاعه الرجال عن نساء بيروت، وهؤلاء

---

[1] الغذامي، عبدالله محمد، 2006، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط6 :233

[2] الحمد، الشميسي: 139.

[1] الحمد، الشميسي: 221.

الرجال هم طرف في تجارب غرامية مع نساء حكم عليهن بانعـدام الحيـاء، أمـا الرجال فلا ملامة عليهم. فهذا حكم ذكوري صرف، أصدره الرجل، ورددته المرأة دون وعي بما تقول. وفي المقابل يصدر هشام حكماً مشابهاً على نـساء الريـاض، على الرغم من أنه يعد طرفاً في تلك العلاقات، لكن ذلك لا يعيبه، فهو رجـل، ولا غضاضة في أن يكون للرجل تجارب متعددة. هذا ما أدركه هشام ووعاه مذ شـب عن الطوق، ولذا لم يتردد في إصدار حكمه الذكوري.

ومن الظواهر المنتشرة في المجتمع: ظاهرة تعدد الزوجات، التي يجرها -في الغالب - عادة التكاثر بالأولاد، فعندما لا يرزق الرجل بكثير من الأبنـاء الـذكور فسينظر إليه بشيء من الازدراء أو الشفقة في أقل الأحوال، وفـي كلتـا الحـالتين سيحط من قدره، ويشكل المجتمع وسيلة ضغط أولى تجاه سعيه للتخاص مـن هـذه النظرة المؤلمة، هذا لمن ليس له كثير من الأبناء، فكيف بمن لا ولد له، إنه بلا ريب ناقص الفحولة – في نظرهم، وهذه الفحولة تُعد مظهراً من مظاهر الرجولة الكاملة:

" ... طلبت من زوجها الزواج بأخرى إذا كان راغباً في الأطفـال، وأبـدت استعداداً للبحث له عن هذه الزوجة، ولكنه أبى... وقد كان تصرف سليمان غريبـاً في مثل هذه الحالات، ولكنه كان مثل ابن عمه أبي هشام زاهداً في الزواج بـأخرى ويكرر دائماً القول إن الأطفال ليسوا دائماً مصدر السعادة، ولا يهمه أن يحمل أحـد اسمه من بعده. كانت مثل هذه النظرة مستهجنة من الجميع..." [1].

وفي كثير من الأحيان يستعين المجتمع بسلطة الدين لدعم توجهاتـه، لأنهـا السلطة الأعلى شأنا منه، فعندما لا يفلح في فَرض فكرة ما على أفراده، فإنه يغلفهـا بمفاهيم دينية ليضمن قبولها، ومن ذلك ظاهرة تعدد الزوجات، حيث يستند فيها على أحكام الشريعة الإسلامية التي تبيح للرجل الزواج مثنى وثلاث ورباع، لكـن هـذه الأحكام تُخلط بمفاهيم مجتمعية لا علاقة لها بالدين، بل إنها تصل إلى تجاوز حدوده وإلى مخالفته باقتراف نواهيه. فبغض النظر عن السبب المانع الزوجة عن الحمـل، وهل علة العقم عندها أو عنده، فإن الحل الوحيد في عرف المجتمع هـو الـزواج بأخرى، وإن لم يفعل فهو شاذ التفكير، واستثناء لا يعول عليه، ولا يقتدى به، وكذلك

---

(1) الحمد، العدامة: 268.

الحال إذا لم تتمكن زوجه من إنجاب الذكور، فلا بد من ولد – في أقل تقدير؛ ليضمن امتداد شجرة نسبه، بل إن بعضهم يحرص على تفرعها وليس امتدادها وحسب؛ إذ يكاثر الآخرين بعدد أبنائه. وفي الغالب يكون الدافع في كل ذلك: الضاغط المجتمعي، فنادراً ما تكون القناعة الشخصية وراء تصرفات الأفراد:"... لقد حملت وولدت عدة مرات، ولكن لا يعيش منهم أحد، دون أن تعلم السبب. عرضت نفسها على بعض "المطاوعة" والشيوخ الذين جربوا معها كل أنواع الرقي والأعشاب، ولكن دون فائدة"[1]. فالمرأة هي من يبحث عن العلاج دون دعم من زوجها؛ لأن حل المشكل في نظره ليس بالبحث عن الدواء وإنما بالزواج من أخرى.

ويشير الروائي إلى عاطفة الأمومة التي تعامل الأبناء بمنتهى الحب والشفقة، وإن كان الابن قد بلغ من الكِبر مبلغ الرجال، ما يجعل تصرفات الأم تبدو غاية في الغرابة: " ... نظرت إليه أمه وقالت:" الجو بارد يا عبد الكريم، يجب أن تلبس شيئاً وإلا أصبت بالبرد" هز عبد الكريم رأسه علامة الإيجاب...عادت وبيدها ثوب صوف بني اللون ألقته على عبد الكريم وهي تأمره بارتدائه، وعندما تأكدت من إطاعته لأمرها، غادرت وهي تدعو لهما بالصحة والسلامة، وأن يجنبهما الله أولاد الحرام ورفاق السوء"[2].

3.1.1 العادات والتقاليد

1.3.1.1 الضيافة والطعام

تعرض الروائي في كثير من أجزاء رواياته لعادات المجتمع السعودي في الضيافة، وكيفية تقديم الطعام للضيوف ولأهل المنزل، فوصف الأكلات الشعبية المنتشرة بين أفراد المجتمع، وركز اهتمامه على عادات مكانيين محددين هما نجد والمنطقة الشرقية؛ لأنهما المكانان اللذان دارت فيهما أغلب أحداث رواياته. وفي الرواية نماذج كثيرة أتى فيها الروائي على ذكر العادات التي تتعلق بالأكل؛ وإعداده

---

(1) الحمد، العدامة: 267.

(2) الحمد، الشميسي: 130.

وتقديمه وصنوفه وطريقة تناوله. نكتفي بنموذج منها يدل على غيـره، مـع وقفـة تحليلية تستنبط من النص بعض المظاهر الاجتماعية:

"عندما عادوا من المسجد، كانت موضي قد أعدت مائدة العشاء، الـذي كـان مكوناً من صحن كبير من السليق، تتوسطه دجاجتان، مع أطباق صغيرة من السلطة الخضراء والحمراء الحارة موزعة حول صحن الـسليق. تحلـق الجميـع حـول "السفرة"، الخال في المقدمة، وعلى جانبه الأيمن أحمد، وعلى الأيسر هشام ثم عبـد الرحمن. العادة أن يجلس الأب في المقدمة وعن يمينه محمد، وعن يساره حمد، ثـم أحمد بجانب محمد، وعبد الرحمن بجانب حمد. بقي الجميع في حالة سكون حـول المائدة، حتى غمغم الخال: "بسم الله الرحمن الرحيم"، ومد يده إلى الطعام، ثم امتدت الأيدي وراءه"[1].

تُظهر هذه الأسطر بعض التفاصيل الاجتماعية؛ فمائدة العشاء تكـون معـدة بشكل متكامل بعد صلاة العشاء مباشرة، وعند عودة الرجال من المـسجد يجـدون الطعام جاهزاً أمامهم؛ لأن طبخ الطعام واجب يومي تؤديـه المـرأة دون تهـاون، وحسب العادة تكون الأم هي المسئولة عن ذلك بمساعدة بناتها، إلا إذا كبرت إحدى الفتيات وأصبحت تجيد تدبير شؤون المنزل فإن الأم في هذه الحالة تعتمـد عليهـا اعتمادا كلياً، وهذا ما لا نجده في النص الروائي صراحة، ولكن إشارة الراوي إلـى أن (موضي) هي التي أعدت المائدة تساعد في تفسير ذلـك، وتعيننـا علـى فهـم المجتمع. ونجد في مثل هذه الإشارات مفاتيح لفهم المضامين الاجتماعية التي تحويها النصوص، فليس الراوي مطالباً بالتفسير الصريح لكل عادات المجتمع؛ إذ إن ذلـك يقلل من فنية الرواية التي تعتمد على التلميح أكثر من التصريح وعلى الإشارة أكثر التفسير، وتقودنا هذه الإشارة أيضاً إلى إيضاح حقيقة أخرى وهي أن الأم وإن لـم تكن قد كبرت إلى الحد الذي لا يمكنها من تحمل أعباء المنزل إلا أنها تعتمد علـى بناتها اعتماداً كلياً؛ لكي تعدهم للمرحلة القادمة في حياتهن وهي مرحلة الزواج، فأي فتاة لا تتقن واجبات المنزل ستعاني كثيراً في زواجهـا، هـذا إذا حالفهـا الحـظ

---

(1) الحمد، العدامة: 81.

وتزوجت، فمن ذا الذي يرغب في الاقتران بمثل هذه الفتاة في مجتمع يرى أن الوظيفة الأولى للزوجة هي تدبير شؤون المنزل.

ويلاحظ أن هذه المائدة لا تحمل أصنافاً منوعه، فالطبق الرئيس يغني عن غيره. وهناك ترتيب خاص لأفراد الأسرة حسب الترتيب العمري لكل منهم؛ الوالد يجلس في المقدمة ثم الابن الأكبر ثم الذي يليه في السن وهكذا إلى أن نجد أصغر الأولاد في طرف المائدة، فكل منهم يعرف مكانه.

ويستقل ذكور الأسرة عن إناثها في تناول الطعام، فلا يجلسون على المائدة نفسها، خاصة عندما تكون الأسرة كبيرة، وهي على الأغلب كبيرة، فمن النادر أن يكتفي الأب بطفلين أو ثلاثة، وهذه الأسرة التي ذكر عددها الراوي ليست إلا نموذجاً متكرراً لكثير من الأسر.

أما عندما يكون هناك وليمة كبيرة يحضرها الرجال والنساء فإن الرجال يأكلون أولاً، ثم يأتي دور النساء في تناول ما تبقى بعد الرجال، هذا إذا حالفهم الحظ في أن يتبقى منه شيء. " عندما انتهى الرجال من العشاء، كان قد تبقى القليل، وخاصة من اللحم، ولكنه كان كافياً للنساء"(1).

والضيافة التي قدمت لهشام في بيت خاله لم تكن ضيافة رسمية قد تُكلف لها وقد يعود سبب ذلك إلى أن هشاماً ليس غريباً على أهل البيت فهم يعدونه فرداً من أفراد الأسرة؛ خاصة أنه سيعيش معهم طيلة فترة دراسته الجامعية، كما أنه قد يكون لصغر سنه دور في عدم التكلف له، أو أن المدنية التي غزت الرياض هي ما يفسر ذلك، فالراوي يصور لنا مشهداً على النقيض من ذلك في القصيم: "... تعاون الاثنان على جلب الطبق الرئيس: صحن كبير ممتلئ بالأرز، وعلى قمته خروف كامل بهيئته الكاملة دون تقطيع، وقد تربع الرأس في الوسط، وتناثرت على الجنبات الكبدة وقطع الكرش والأمعاء الملفوفة على بعضها، وبعض البيض المسلوق، ويزين كل ذلك بعض الزبيب والصنوبر. ثم جاءت "بوادي" الجريش والقرصان والمرقوق

(1) الحمد، العدامة: 266.

والمطازيز، مع قطع كبيرة من "القفر" تعلوها، ثم اللبن الطازج، وصحون التمر الصغيرة، وطبقان كبيران من الفاكهة"[1].

ويتكرر مثل هذا المشهد بعد عودة هشام إلى الدمام في الإجازة[2]. لكن المدنية هي التفسير الأقرب، خاصة أن موقفاً لا يتوافق مع كرم الضيافة البدوي سنجده في بيت خال هشام؛ فقد أسكنه خاله في غرفة لا تحوي أثاثاً، وهذا ما دعا هشاماً إلى شراء أثاث غرفته من مصروفه الخاص، على الرغم من أن حالة الخال المادية جيدة، وتمكنه من تأثيث الغرفة بكل سهولة؛ فهو موظف كبير بإحدى الوزارات:" بدت غرفته كاملة الآن، فقد اشترى كل ما يحتاج إليه... سريراً معدنياً صغيراً، مشجباً للملابس، طاولة وكرسياً من الخشب، رفاً للكتب، موقد غاز سفري، راديو وجهاز تسجيل مستعمل... اشترى كل حاجياته من الحراج ولم يكلفه ذلك كثيراً، وتبقى معه معظم المبلغ الذي جاء به من الدمام، وهو كاف حتى يستلم أول مكافأة له من الكلية"[3].

2.3.1.1 اللباس

فيما يتعلق بشأن اللباس الذي تصوره الرواية، نجد تعدداً في أشكاله حسب السن والمنطقة الجغرافية والطبقة الاجتماعية، لكن هذا التعدد يجمعه إطار واحد لا تتجاوز حدوده إلا فيما ندر، وغالباً ما يكون الشباب هم أصحاب التمرد والتجاوز، بما يحملونه من اندفاع إلى الجديد وتطلع إلى التغيير، ويفضلون ارتداء لباس عصري يعبر عن ميولهم وتوجهاتهم، ويناسب سنهم، فهم يرون في ذلك مواكبة للحضارة، وحداثة تميزهم عن الأجيال التقليدية السابقة، ولذا نرى صراع الأجيال واضحاً في كثير من البيوت، جراء تصادم توجهات الشباب التحررية بنقيضها من أفكار كبار السن الذين يتزمتون في تقليديتهم؛ فهم يتطلعون للبس ما يحلو لهم دون قيد أو شرط، ويعدون ذلك حرية شخصية يجب أن تُحترم دون معارضة أو تدخل،

---

(1) الحمد، العدامة: 271.

(2) انظر: الحمد، الشميسي، 139.

(3) المرجع نفسه: 7.

والآباء يلحون في مطالبهم العرفية باحترام إرث الأجداد، الذي يشكل اللباس التقليدي مظهراً من مظاهره الأساسية، بل رمزاً لا يمكن التخلي عنه مهما كانت الدوافع.

ويستعينون بسلطتهم الأبوية في ضمان تنفيذ أوامرهم ونواهيهم، وهم يخضعون بدورهم لسلطة المجتمع، التي لا تتغاضى عن أي اختراق للأعراف أو التقاليد، فكل فرد من أفراد المجتمع يدرك جيداً أن تحديه هذه السلطة، أو ثورته عليها، أو مجرد تجاوزه حداً من حدودها، سيقوده إلى ما لا يحمد عقباه؛ مـن مـساءلات فرديـة، واتهامات مجتمعية، قد توصله إلى الازدراء والاحتقار، أو إلى النبذ إذا تمادى فـي إصراره:" إنه يكره الثوب والغترة والطاقية ويفضل القميص والبنطلون، ولكن والده كان يؤنبه على ارتداء القميص والبنطلون إلى المدرسة بعض الأحيـان، أو حـين زيارة بعض المعارف ويجبره على ارتداء الثوب والغترة والطاقية. كـان الثـوب محتملاً، أما الغترة والطاقية فلم يستطع تحملهما، وبعد شد وجذب مع أبيه، أصـبح يرتدي الثوب فقط إلى المدرسة وتبقى الغترة والطاقية للمناسبات والزيارات، وفـي غير هذه الأوقات كان يمارس راحته في ارتداء القميص والبنطلون كلما عـن لـه ذلك. ومن الغريب أنه أصبح بعد ذلك يفضل الثوب ويلبسه أكثر الأحيـان"[1]. يقـع الابن تحت سلطة الأب الذي لا يتوانى في ممارسة واجبه التربوي / السلطوي، وإن كان ثمة تساهل أو تنازل من قبله ففي حدود ضيقة تضمن له عدم انعتاق ابنه مـن ربقة المجتمع، إذ إن تنازله مشروط ومقيد، فلا يسمح له بارتداء القميص والبنطـال في الأماكن العامة أو في المناسبات الأسرية، اتقاء شر سلطة عليا تـؤدي وظيفتهـا القمعية بمنتهى القسوة، وهي سلطة المجتمع، التي ستحاسب الأب حساباً عـسيراً إذا فرط أو قصر في إعادة ابنه إلى حظيرة مجتمعه، فاللوم الأكبر في نظرها يقع عليه، فقد تُلتمس الأعذار لشاب على جهله أو طيشه أو ما شابه، لكن لا عذر لوالـده فـي تحمل مسؤولية توجيهه وإرشاده إلى ما يجب فعله وما لا يجـب، ومـا ينبغـي أن يحافظ عليه من عادات وتقاليد، لا يحق له بحال من الأحوال أن يتغافل عنها:

"... حيث يلبس ثياب العمل من ثوب وغترة ناصعي البياض، و"بشت" بنـي، وحذاء أسود لامع، في طريقه إلى الوزارة التي يعمل وكيلاً لها. كان الخال لا يلبس

(1) الحمد، العدامة: 166.

العقال، على خلاف معظم الموظفين، ويكتفي بالغترة فقط كما يفعـل كـل الـشيوخ وصغار السن من الشباب"[1].

لكل شريحة في المجتمع لباس يميزها عن غيرها، فأصحاب المناصب الكبيرة في الوزارات وما شابهها يلبسون " البشت"، ولرجال الدين ميزة يعرفون بها وهـي عدم لبس " العقال"، لا يشاركهم فيها إلا الشباب الصغار. وهذا يدل على أن عادات المجتمع وتقاليده تحترم على أعلى المستويات، ولا يحق لفرد من أفراده أن يخترقها مهما علت مكانته الاجتماعية:

" ما قاما به شيء طبيعي، فنحن لا نتوقع أن يسلم والد ولده تحت أي ظـرف من الظروف، أو لا "يفزع" صديق لصديقه... هذه عادات وتقاليد، ونحـن نـدركها جيداً، فنحن من هذا البلد أيضاً... أم تعتقد غير ذلك؟"[2]

وفي هذا دلالة على أن السلطان الاجتماعي أعظم شأناً من السلطان السياسي؛ لأن الأخير يخضع له، فليس هناك سلطان يمكن أن يكون فوقه إلا السلطان الـديني (كما سنتحدث عن ذلك في الفصل الثالث). إذ كانت تلك المرحلة مرحلـة انتقاليـة لكثير من الدول العربية، على كافة الصعد والمستويات، فشهدت جميعهـا تحـولات جذرية، لكنها أخذت في الانتشار في بعض الدول دون مقاومـة، بينمـا جوبهـت بالرفض أو المقاومة في دول أخرى، وكان الصراع علـى أشـده بـين التيـارات السياسية والموانع المجتمعية، ولم يحسم الأمر إلا بدخول التيارات الدينيـة سـاحة الصراع، فكانت عوناً للمجتمع في رفض التطورات السياسية، ثم تمـادت للهيمنـة على المجتمع أيضاً، ففي أبسط الأمثلة نجد أن اللباس الغربي وجـد طريقـه إلـى العرب، لكنه رفض في بعض البلدان المتشددة في شأن المحافظـة علـى العـادات والتقاليد المتوارثة، وكان الرفض في بداية الأمر يأخذ طابعاً قبلياً مجتمعياً، وعنـدما لم يفلح المجتمع في السيطرة الكاملة على أفراده أخذ الرفض بعداً دينياً، يحرم كل ما هو دخيل على الأمة بحجة محاربة التغريب، واتخذ التحريم الديني سيفاً مسلطاً على الرقاب، فكان تأثيره واضحاً وفعالاً على من يقبعون تحت سـلطته. وهـذا يـشبه

---

(1) الحمد، العدامة: 97.

(2) الحمد، الشميسي: 243.

التوجهات السياسية والأحزاب التي انتشرت في كافة أقطار العالم العربي، التي لم يكبح جماحها سوى السلطان الديني، فقد تمكن المد الإسلامي، الذي مثلته الجماعات الدينية الناشئة في ذاك الوقت، من مجابهة المد القومي، الذي كان الأبرز بين التيارات السياسية، وجعله ينحسر في نطاق محدود بعد أن كان له اليد العليا لعدة سنوات، بل إنه هيمن عليه هيمنة مطلقة في بعض الأقطار العربية.

3.3.1.1 البيئات المختلفة

يقارن الراوي في كثير من المواطن بين المدن، من منظور اجتماعي، فَيعقِد مقارنات لعادات أهلها وطبائعهم وأمزجتهم، في كل من جدة والدمام والقصيم والرياض، وتأتي هذه المقارنة من زوايا مختلفة وأبعاد متعددة؛ كالتعدد الفِكْري العام الذي يوجه سلوك الناس، ويؤثر في حالاتهم النفسية، ومن الأبعاد الهامة في المقارنة البعد الديني الذي يضبط السلوك ويصبغ الناس بصبغة معينة، وزيادة على ذلك الأبعاد الجغرافية كالحديث عن المناخ والتضاريس التي تشكل أمزجة الناس وتسير نظرتهم للحياة. بيد أن الكاتب لم يستغرق كثيراً في المقارنة بين البيئات من الزوايا الثقافية وذلك للتشابه في المؤثرات العامة، غير أن مفردات المكان مختلفة وتؤثر حتماً في تكوين المزاج العام، وتكتسب دلالات من بيئة إلى أخرى – كما سنرى عند الحديث عن التشكيل المكاني- وإن أول ما يلحظ على أهل القصيم مثلاً، هو التطرف، فهم ينظرون إلى الأشياء إما سوداء أو بيضاء، وهم حتى في عواطفهم إما يكرهون أو يحبون، ليس لديهم حلول وسطى أو مواقف وسطية، لقد عبر الراوي عن ذلك بطريقة صريحة:" ... وأحس هشام بالحرج والتوتر في هذا الجو الناصري المتحمس الذي لم يعهده في الدمام. الجميع يحبون جمال هنا وهناك، وليس بهذا الهوس الذي يجده في القصيم، ولكن يبدو أن أهل القصيم متطرفون في كل شيء، فهم إما يحبون أو يكرهون ولا وسط عندهم، يؤمنون أو لا يؤمنون، ولا منطقة وسطى بين الجنة والنار"[1]. وهو تطرف في تطبيق التعاليم الدينية يرافقه تطرف في المحافظة على العادات والتقاليد، ولهذا كان والد هشام يساير مجتمعة خشية أن يقع

---

[1] الحمد، العدامة: 280.

تحت براثنه التي لا تعرف الشفقة، فمن يشذ عن سياق مجتمعه يحاسب حساباً عسيراً:" في الأيام القليلة التالية، أطلق والده العنان لشعر لحيته، منمياً لحية صغيرة هلالية الشكل دون أن تشتبك بشعر الشارب، استعداداً للسفر. فمن العيب هناك أن يظهر شخص من "عيال الحمايل" وهو حليق اللحية، خاصة في مدينتهم بريدة. قد يغفرون للشخص أن يتغيب عن صلاة الفجر جماعة لسبب أو آخر، حين يحصون الحضور، ولكنهم لا يغفرون له عدم وجود لحية، خاصة إذا تجاوز سن الشباب"[1]. وكان من أهم أسباب هذا التطرف في الالتزام بالسنة هو انغلاق المجتمع على نفسه؛ فنادراً ما يخرج أحد أبنائه منه، ومن الصعب أن يدخل الغرباء في نسيجه:"... لم يكن أحد تلك الأيام قد سمع بلندن أو باريس أو نيويورك، وقليلون هم من يذهبون إلى القاهرة، التي كانت شيئاً أقرب إلى الحلم والخيال والمثال، بغداد الرشيد أو دمشق عبد الملك، وليست مجرد مكان جغرافي. قاهرة تلك الأيام كانت عاصمة العرب ومهوى الفؤاد في الفكر والأدب والسياسة والمجتمع"[2]. وعند الاضطرار إلى الاحتكاك بالمجتمعات الأخرى فإن التأثر بها يكون شبه معدوم لأن رفض عادات الآخرين والمحافظة على تراث الأجداد شعار يحمله المسافر معه، فيعود خالي الوفاض إلا من هدفه الذي سافر من أجله، أما أن يكتسب عادات جديدة أو يتخلص من تقاليد تالدة فهذا ما لا سبيل إليه.

وتُؤثر طبيعة الأرض ومناخها على الإنسان من حيث المزاج والتكوين النفسي، وقد عقد ابن خلدون في مقدمته فصلاً كاملاً حول تأثير البيئة على الفرد، فنجد على سبيل المثال أهل المناطق الساحلية أكثر ليناً ورقة وانفتاحاً من غيرهم؛ نظراً لانبساط أرضهم وتأثير رطوبة البحار عليهم، وفي المناطق الصحراوية تنعكس طبيعتها القاسية على سكانها فتطبعهم بطابع الشدة والخشونة:

"يا لجمال طقس نجد هذه الأيام... ليس بارداً ولا حاراً، لا جافاً ولا رطباً... إنه جميل وحسب، كما الجنة حسب الوصف... فنجد في مثل هذه الأيام تتحول إلى قصة أخرى.. كل شيء فيها جميل، حتى أخلاق الناس ترق وتصبح أكثر شفافية،

---

(1) الحمد، العدامة: 253.

(2) المرجع نفسه: 12.

بعد الجلافة وقلة الذوق، فشمس نجد وأرضها لا تعرفان الرحمة عندما تمنحان الفرصة، وما أكثر الفرص..."[1]. لكن الرقة والشفافية لا تلبث أن تزول بزوال مسببها: اعتدال الطقس، أو نستطيع القول إن "قلة الذوق" تعود لعودة مسببها: الطقس القاسي:"... يا لنجد وطقسها الذي لا يعرف الرحمة والاعتدال... مثل أهلها، أو أن أهلها مثلها؟ من يدري؟.. لا فرق. إنها باردة برودة الموت في شتائها، حارة حرارة الجحيم في صيفها، ولا وسط إلا أيام معدودات لا تلبث أن تنتهي بمجرد حلولها، مثل المشمش في مواسمه"[2].

ومن الصفات التي اكتسبها أهل الصحراء – كما يظهر في النص- من طبيعة أرضهم ومناخها: صفات الرزانة المفرطة، وكبت مشاعر الحزن والفرح؛ لأنهم يعدون إظهارها منْقَصة للرجولة ومفْسدة للمكانة الاجتماعية: " عندما دخل أبوه. هب واقفاً، قبل جبينه وعانقه، وكانت علامات الفرح واضحة على محيا أبيه، رغم محاولته عدم إظهار ذلك، فالرزانة المفرطة أهم شيء يحافظ عليه أبوه، ككل نجدي تقليدي، مهما تقلبت به الأحوال. لقد تعود هذا السلوك من والده، وهو يعلم أنه يود لو احتضنه بقوة ولكنه يمنع نفسه"[3].

وشبيه بهذا ما فعله الوالد عندما غادر هشام إلى الرياض، فقد أخفى الوالد حزنه ليحافظ على رزانته.

ويشبهه أيضاً هذا الموقف، بل إنه أشد وضوحاً وأدعى لظهور مشاعر الوالد، فهو موقف رهيب ليس له سابقة في حياة الوالد: أن يرى ابنه في السجن مداناً بالانضمام إلى تنظيم سري:" خلال ذلك بقي والده واقفاً، وقد ضم كفيه إلى وسطه، وهو ينظر ويغالب مشاعره التي يعلم هشام أنها في حالة احتراق كامل، ولكنه يجب أن يبقى رجلاً في كل المواقف، وكأن رقة المشاعر تتناقض مع الرجولة. ولكن هكذا هو والده دائماً... نجدي دائماً مهما كانت الأحوال، هكذا تربى، وهكذا يعيش،

---

(1) الحمد، الشميسي: 73.

(2) المرجع نفسه: 103.

(3) المرجع نفسه: 127.

وهكذا سيموت"[1]. وعلى الرغم من قساوة الطبيعة، فإن ثمة رابطاً قوياً يصل الإنسان بها، يخشاها بداية الأمر، لكنها – بجفافها – تشده إليها شداً فيشعر أنه يحب المكان وينتمي إليه، ولنقرأ قول الراوي:" واستقل القطار عائداً إلى مدينة كان يعتقد أنه لن يستسيغها على الإطلاق، فإذا هي تأسره في خمسة أشهر، وينسى مدينة أخرى عاش فيها كل عمره... فللرياض سحر خاص لا يعرفه إلا من عاش فيها، رغم أنها لا تُبدي إلا الجفاف والخشونة للقادم إليها لأول مرة، مثل أعرابية خشنة تقابلك بالصد والجلافة أول أمرها، ولكنها تمنحك كل الجمال والعشق والرقة عندما تحبها وتحبك"[2].

وتؤثر البيئة في لهجة أصحابها، فلجفاف نجد لهجة جافة وفقاً لمناخها وطبائع سكانها، ولرطوبة الخليج لهجة تناسبها: " أما لقمان فقد كان ما يلفت النظر فيه سمنته المفرطة، ولهجته المكية الخالصة في محيط تغلب عليه اللهجة الخليجية والنجدية. كانت لهجته في غاية العذوبة، مقارنة باللهجة النجدية الجافة، والخليجية المطاطة، فقد كانت تخرج من فيه بسرعة وكأنها رصاص متتابع. "[3].

4.1.1 الطبقات الاجتماعية (الطبقية)

تُعد قضية الطبقات الاجتماعية، وما تورثه من اضطهاد وعصبية، من أكثر القضايا أهمية وحساسية في المجتمع. وبما أنها تدخل في حيز المسكوت عنه، فهذا يهيئ لها تربة خصبة، ومناخاً مناسباً، لجعلها ظاهرة مستشرية بين أفراد المجتمع بطريقة لافتة، إذ تكاد لا تخلو منها منطقة، وإن كانت في بعض المناطق أكثر حضوراً وأشد جلاء، إلا أنها داء مستحكم قد عم بلاؤه، خاصة إذا ما علمنا أنها تظهر في أغلب المناطق على شكل طبقتين: عليا، ودنيا. ولا يوجد طبقة وسطى تردم الهوة فيما بينهما. وهما طبقتان تأخذان صوراً متعددة حسب البيئة وعاداتها وأعرافها:

---

(1) الحمد، تركي، 2006، أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)، دار الساقي، بيروت، ط5: 209.

(2) الحمد، الشميسي: 149.

(3) الحمد، الكراديب: 179.

" لقد كنت دائماً ضد الطبقية التي كنت ألمسها في قريتنا ...لقد كـان والـدي نخلاوياً ينهض من الفجر ليعمل في المزرعة حتى آخر النهار، وعندما يطيب الثمر، كان يأخذ معظمه إلى السيد، ولا يبقى لنا إلا ما لا يصلح للسيد... أفـضل الرطـب واللوز والرويد والخضرة تذهب هناك. ثم صمت زكي لفترة قبل أن يقـول وهـو يبتسم بمرارة: لا يهمني البعث أو جمال أو ليبيا... ما يهمني هو العدل. لأجل ذلـك دخلت التنظيم. والظاهر أنني أخطأت الطريق..." [1].

كانت هذه الطبقية دافعاً قوياً كي يلتحق زكي بالتنظيم، فقد رأى فيه أملاً كبيراً للتخلص منها عن طريق ما تَعِدهم به قيادات التنظيم مِن إحلال العـدل والمـساواة والقضاء على الطبقية، لكنه وقع في شرٍ مما هرب منـه، فكـان كالمـستجير مـن الرمضاء بالنار؛ لأن التنظيم يعد أنموذجاً للطبقية بأبشع صورها، فقياداتـه تُـسخر أتباعها للمهمات الخطيرة بينما ينؤون بأنفسهم عن أي شبهة قد تقود إلى اعتقـالهم، وهم يأمرون وينهون ويعاقبون كأعتى سيد من السادة الذين كرههم زكي منذ صغره، إلا أن فرقاً جوهرياً يزيد حاضره مرارة عن ماضيه، وهو أن والده كان مجبراً على الخضوع لطبقته التي نشأ فيها ولداً عن والد، أما زكي فقد التحق بصفوف التنظـيم بكامل إرادته واختياره، لكنه الآن مجبر على البقاء فيه؛ فلـو سـولت لـه نفـسه الاحتجاج أو إبداء الامتعاض فإن مصيره الفصل من التنظيم، أو يواجه بعقوبة قاسية كتكليفه بمهمات شاقة وخطيرة قد تودي به إلى السجن إذا ما كُشف أمره مـن قِبـل الجهات الحكومية. أما والده فإنه يتمتع بالأمان تحت كنف سيده، وهذا - فـي حـد ذاته- ميزة تجعل والده يصبر على ما يعانيه من هضم حقوقه، وتسخيره من طلوع الفجر إلى آخر النهار دون شفقة أو رحمة. وميزة أخرى تجعل والده أفضل حـالاً منه؛ إذ كان ينال مكافأة زهيدة نظير عمله الشاق بحصوله على ما لا يصلح للـسيد من ثمار المزرعة، أما زكي فحسبه من التنظيم طبقية مقيتة وعملاً شاقاً خطيـراً لا جزاء عليه ولا شكوراً. وبالإضافة إلى ذلك فالسادة هم ملاك الأرض، ووالد زكي لا يعد إلا أجيراً فيها ليس له من الحق إلا أجرته، صحيح أنه يظلم من جانبين: الأول: عدم نيله مقابلاً عادلاً لعمله، والثاني: أنه لا يستطيع الارتقاء بوضـعه الاجتمـاعي

---

[1] الحمد، العدامة: 210.

فيلتحق بالطبقة العليا، ولكن على الرغم من ذلك فإنهم يستندون إلى حقيقة لا يمكـن إنكارها، وهي: ملكيتهم الأرض واستئجارهم له:

" ... ولكن كي أنورك اجتماعياً وطبقياً، أحب أن أقول لك إن أهل القلعـة، أو القلعاوية، هم أهل المدينة والعائلات الكبيرة، هم الأسياد وأصحاب الأمـلاك، أمـا البرانيون، فهم أهل القرى من الفلاحين، أو "النخلاوية"، كما يسميهم أهل القلعة، وهم من يخدم الأسياد"[1].

وتتكرر هاتان الطبقتان في مناطق أخرى، وإن كانت تأخذ صوراً أخرى غير ما شهدناه سابقاً، فلا نرى فيها تقسيماً جغرافياً؛ لأنهم يعيشون في مكان واحد دون فاصل بينهم، ولا يميزهم المستوى الاقتصادي كما كان عند أولئـك، فنجـد مـنهم الأثرياء والفقراء ومتوسطي الدخل، فأساسها الذي تبنى عليه هو: الانتمـاء القبلـي وليس غيره. فمن كان منتمياً إلى قبيلة ذات أصول معروفة فإنه يعد من أبناء الطبقة العليا، ومن كان غير ذلك فيحسب في عداد الطبقة الدنيا؛ الذين غالباً ما يكونون من أصحاب المهن والحرف اليدوية كالحداد والنجار والحائك والجزار ومـا شـابهها. وأبرز مظاهرها: عدم إمكانية الزواج خارج الطبقة:

" فلو أراد الزواج، لما كان حراً تماماً في اختيار من يريـد، هنـاك العـادات والتقاليد، ومن يمكن أن يتزوج ومن لا يمكن. ولو تمرد على كل ذلك، لكان مصيره العزلة والقطيعة من كل أقاربه، بالإضافة إلى الألم الذي سوف يسببه للجميع، وهـو لا يريد أن يسبب ألماً لأحد، خاصة والديه"[2].

وأما فيما يخص بقية العلاقات الإنسانية والتعاملات اليومية فتجري بشكل شبه طبيعي: " فقال ببراءة سأتزوجها عندما أكبر..." وهنا تدخل أبـوه قـائلاً: " لا يـا ولدي... ليست من مواخيذنا" لم يفهم، فقال: "لم أفهم... يعني إيش؟"، "يعني فيه ناس تأخذ من بعض، وفيه ناس لا تأخذ... هذولا غير وهذولا غير"، ولم يفهم، وقـال: " ولكن أبوها حمود الشحام من أعز أصدقائك، وأمها من أعز معارف أمي"، "ولو..."،

---

[1] الحمد، العدامة: 38.

[2] الحمد، الشميسي: 144.

قال أبوه، " هذا شيء وذاك شيء آخر. الزواج شيء والصداقة شيء آخر"[1].

والشحام تدل على مهنة أجداده التي جعلت الحفيد يدفع ضريبتها، بأن لا يتزوج ولا يزوج ابنته من طبقة خارج طبقة جده، الذي كان صاحب مهنة.

وتردد الوالد في الشرح يدل على عدم وضوح الرؤية في ذهنه، فلم يكن قد فكر في هذا الأمر من قبل، وإنما هي تقاليد متوارثة لا تُدقق ولا تُمحص ولا تناقش، وليس على الابن إلا أن يتبع نهج آبائه وأجداده، دون إعمال الفكر، أو مجرد تساؤل.

5.1.1 التحولات الاجتماعية

1.5.1.1 التخلف والتقدم الإنساني

كان تركي الحمد في رواياته يركز على سلبيات المجتمع ولا يذكر إيجابياته إلا لماماً، وإذا ما ذكر إيجابية ما فيذكرها على سبيل التحسر على فقدها أو التحذير من زوالها، وقد يكون سبب ذلك هو أن الإيجابيات الراسخة لا ضرورة لذكرها، فلا مخافة من اضمحلالها، وأن ما يخشى زوالها هو ما يفترض به ذكره، كما أن نقد السلبيات هو واجب كل مثقف، وهذا ما يدخله في حدود الأدب الملتزم. إذ إنه حينما يتحدث عن السلبيات يكمل صورة واقعية تشكل نصفها في الأذهان، وبقي نصفها الآخر في حيز المسكوت عنه، فهو لا يريد قلب الصورة النمطية، بل يسعى لإظهارها كما هي على أرض الواقع، دون حجب، أو تجميل.

ومن أبرز السلبيات المجتمعية: عدم تقدير المواهب والنظر إلى الفنون بازدراء. ففي مجتمع حديث عهد بالمدنية، ولا زال الطابع البدوي مهيمناً عليه، لا غرابة في أن يحط من شأن الفنون بكافة أنواعها. قد يهتم بالشعر؛ لأنه ديوان العرب، وإرثهم الحضاري / الأدبي، الذي يفاخرون به في كافة الأقطار، أما وأن يعنى بغيره كالنحت أو الرسم أو التصوير، فهذا ما لا نراه في زمن الرواية، وإن حدث اهتمام فردي بتلك الفنون فلا دعم مجتمعي لها؛ إذ إن نظرة المجتمع إلى المهتمين بها نظرة احتقار وازدراء، فهم لا يرون فيها إلا مضيعة الوقت والجهد، وجهلا بأولويات الحياة، وعلماً بما لا ينفع علمه: " كان والد عدنان معجباً بولده

---

[1] الحمد، الشميسي: 145.

ماجد أيما إعجاب، وكثيراً ما كان يؤنب عدنان على انشغاله "بالكلام الفاضي" على مرأى من ماجد ويقول له: "لِم لا تكون مثل أخيك وأنت الأكبر؟ ... إنه يستفيد من وقته وأنت تبدده في الرسم والخرابيط. رسم! ... أي مستقبل لهذه الخرابيط"، ثم يضرب كفاً بكف وينصرف وهو يهز رأسه ويحوقل، تاركاً ماجداً في حالة انفجار من الزهو، وعدنان في حالة غليان وهو ينظر إلى أخيه دون أن يقول شيئاً، ثم يغادر إلى الشلة أو إلى فرشاته"[1].

لكن الضغط الاجتماعي على عدنان، متمثلاً في والده، لا يغير شيئاً من قناعته الراسخة بأهمية الفن، فينصرف إلى مرسمه متحدياً سلطة الأب، وعلى الرغم من تضايق عدنان من انتقادات والده المستمرة له، وحطه من قدره عند مقارنته بأخيه الأصغر منه، الذي يجتهد في جمع المال، إلا أن ذلك لا يزيده إلا تمسكاً بموهبته، وتنمية لها، فهو يلجأ للرسم تنفيساً عن مشاعر الغضب ضد والده، ومشاعر الحقد ضد أخيه الذي يستفزه بزهوه المتضخم عندما يسمع والده يكيل الثناء عليه، وكأن الوالد يربيهما على احتقار الفن والإعلاء من شأن المال، وهذا ما لا يرضي عدنان ولا يقنعه إطلاقاً؛ ويبرهن على ذلك ردة فعله الاحتجاجية السريعة بانصرافه إلى فرشاته ولوحاته. والغريب في الأمر أن عدنان عندما التزم دينياً لم يستمر طويلاً في تبني قناعته، فما أن دخل في عالمه الجديد حتى كان الرسم من أبرز المحرمات التي تجنبها، وعقد العزم على عدم العودة إليه:

"... لقد فكرت جدياً في مسألة الفن هذه... ما الفائدة فعلاً من الفن؟... إنه وقت ضائع لا يرضاه الله. وأنا لا أريد أن أضيع وقتاً سوف أُسأل عنه يوم الحساب"[2]. بل إن عدنان غير من أسلوبه في الاحتجاج؛ إذ كان فيما سبق احتجاجاً سلمياً لا يضر به غيره، وينفس به عن نفسه، وما هي إلا لحظات تعقب إمساكه بفرشاة الرسم فيعود إليه مزاجه المعتدل، دون أن يجرح أحداً بكلام قاسٍ أو رد حاد، أما بعد تحوله إلى قناعاته الجديدة فقد أصبح شخصاً آخر:" شكا له من التغيرات التي طرأت على عدنان مؤخراً، وتمنى لو أنه بقي على حاله أيام الرسم. أخبره أن عدنان أحرق

(1) الحمد، العدامة: 151.

(2) الحمد، الشميسي: 58.

كل لوحاته، وهو يقضي في المسجد أوقاتاً طويلة، ولا يشاهد التلفزيون، وقد حـاول والده معرفة سر هذا السلوك الغريب منه، ولكن عدنان رد بحدة غير معهودة."[1]

وهذا يدل دلالة واضحة على أن سلطة الدين بدأت تسحب البساط من تحـت سلطة المجتمع التي كانت تسيطر على كل صغيرة وكبيرة بين أفرادها، فنشأ جيـل جديد من الشباب يحرصون على اتباع أوامر الدين واجتناب نواهيه، بغض النظـر عن رضا المجتمع أو سخطه، وقد كانت ثورتهم على قيود المجتمع سبباً في لجـوء كثير منهم إلى الدين، فقد وجدوا فيه مخلصاً من قيود وضعية وعرفية لا أجر فيهـا ولا مثوبة، فلا بأس عنده أن يترك الرسم إلى غير رجعه مادام أن رضا الله سيكون جزاء ذلك، أما أن لا يمارس هوايته المحببة إلى نفسه لأي سبب آخر فهـذا مـا لا يقنعه بتاتاً، وفي الواقع أنه كان مجبراً على التخلي عن هوايته، ولم يكن مخيـراً إلا في طريقة التنازل عنها، وعن المقابل الذي يستحق التفريط بهـا، فالبيئـة طـاردة للمواهب، ومحبطة إلى أقصى درجات الإحباط، فلا شيء يشجعه علـى ممارسـة هوايته، بدءاً بالبيت ومروراً بالأصدقاء ثم المدرسة، إلا ما كان من تشجيع هشام له في بعض الأحيان، غير أنه لم يكن كافياً لدفعه إلى السباحة عكس تيار المجتمع ذي الأمواج المتلاطمة، التي لا قبل لشاب في مقتبل العمر بمواجهتها، فلم يكن منـه إلا أن آثر السلامة، والهروب من واقعه المرير، ولكنه هروب إلى الأمام هذه المـرة، حيث ارتمى بين أحضان الدين، عله يجد ضالته المنشودة التي كان يبحث عنها فـي الرسم، وهي السكينة والهدوء والاستقرار النفسي.

ومادام المجتمع يرفض هواية شخصية كالرسم، ويصل به الحال إلى محاربتها بضراوة إذا لم ينجع تهميشها، فإن فنوناً أخرى كالمسرح أو السينما سيكون لها حظاً أوفر من الازدراء والقمع، لأنها فنون جماعية لا يمكن أن تنشأ إلا بجهـود فريـق متكامل، ولن تزدهر إلا في جو من التشجيع والمتابعة من قِبل جمهور معني بتلقف كل ما هو جديد فيها: " في الرياض كل شيء ممنوع، وكل شيء مبـاح. لا وجـود لدور السينما، ولكنه شاهد أحدث الأفلام في الرياض، أفلاماً لا وجود لها حتى فـي

---

[1] الحمد، الشميسي:148.

بيروت أو القاهرة. تذهب إلى أي ناد رياضي، أو تقوم بجولة على حوانيت تـأجير الأفلام السينمائية في "المربع" و "الناصرية" فتشاهد أو تستأجر أي فيلم تشاء مع آلة العرض السينمائية"[1]. وهو مجتمع ما يزال يتخبط بين المدنية والبـداوة، ويـرفض الفنون بجميع أشكالها؛ لذا تمارس في الخفاء كأنها جريمة تستحق العقوبة للمجـاهر بها. ولاشك أن هناك من الآفات المجتمعية ما هو أجدر بالمحاربة والعقـاب؛ كآفـة الوساطة التي يشير إليها الروائي إشارات عابرة؛ لأنها أظهر وأبهـر مـن أن يـتم تسليط الضوء عليها، حيث تنتشر في كل الدوائر الحكومية بلا استثناء، ولكنه يذكر نموذجين خطيرين: الأول، تيسير ابتعاث طلبة ذوي مستويات متدنية للدراسـة فـي الخارج، والثاني: التزوير في جواز سفر لشخص ملاحق أمنياً:

" كان يتمنى لو حصل على بعثة إلى أميركا أو بريطانيا للدراسة هناك، ولكن مستوى نجاحه لا يؤهله للبعثة، كما أن والده لا يعرف واسطة قوية تمكنه من السفر في بعثة بالرغم من تدني مستواه..." [2]

" لقد استطعت اليوم أن أستخرج لك جواز سفر... لم يكن الأمر سهلاً، لولا وجود بعض أصدقاء من الجماعة في الجوازات"[3].

وهؤلاء الطلبة سيحجزون مقاعد دراسية لآخرين هم أحق بها، وحتماً ستُحطم طموحات المتفوقين بينما تُدعم أحلام المتأخرين، هذا بالإضافة إلى أنهم لن يمثلـوا بلادهم بصورة مشرفة كما سيفعل زملاؤهم الذين أهلتهم مستوياتهم المميزة لاستحقاق الدراسة في الخارج على حساب الدولة، والأشنع من ذلك أن بعضاً منهم سـيحتلون مناصب مهمة بعد إكمال دراستهم وعودتهم إلى البلاد، وما سـيجر جهلهـم وعـدم استحقاقهم من تبعات لا يمكن حصرها.

أما النموذج الآخر ففيه بحث أبو هشام عن وساطة تمكنه من استخراج جواز سفر لابنه بصورة غير نظامية، وفي هذا خطر أمني كبير، خاصة إذا كان تزويـر الجواز سيمكن مشتبه به من الفرار إلى الخارج. وقد أتى الروائي بهذين النموذجين

---

(1) الحمد، العدامة: 169.

(2) المرجع نفسه: 288.

(3) الحمد، الشميسي: 221.

ليبرهن على خطورة تفشي الوساطة وتحولها إلى ظاهرة لا يلتفت إليهـا، لا لعـدم بروزها، بل لأنها أصبحت من السمات التي تم التعايش معها.

ومن السلبيات التي تحدثنا بها الروايات: نقص العناية بالمرافق العامة، سـواء على مستوى تقديم الخدمات أم على مستوى النظافة: " ... واتجه إلى المطعـم فـي الغرفة الخلفية للقطار... لم يكن الدجاج بطعم الدجاج، بل أشبه بليف مطبوخ، ولـم يكن الأرز بطعم الأرز، وتفوح منه رائحة غير مستساغة، ومع ذلك أكل كل شيء. لم يكن المطعم مكتظاً، فمعظم المسافرين يجلبون معهم بعض الطعام والـشراب"[1]. وليست الشوارع أفضل حالاً من القطار:"... كان زقاق عبـدالكريم هادئـاً هـدوء الموت، إلا من عامل بلدية كان يكنس الشارع بتكاسل بمكنسة مهترئة لم تكن تجمع شيئاً في طريقها..."[2]. فالمكنسة مهترئة، والعامل متكاسل، وكأن ما يقوم به شـيء شكلي لا أهمية له، فبمجرد أن يعطى أداة لا فائدة منها سيشعر العامل قطعـاً بعـدم جدوى عمله، ولذا نجده يؤديه بطريقة متكاسلة. ونَجِد فـي الروايـات كثيـراً مـن الومضات السريعة، والإلماحات العابرة التي ينتقد بها الروائي سلبيات في المجتمـع - تُشْبِه الأمثلة التي سبق ذكرها، لكنه لا يستطرد في وصفها لأنهـا مـن الأمـور الظاهرة للعيان، التي لا تحتاج إلى تفصيل القول فيها.

أما أبرز الإيجابيات التي تصورها لنا الرواية فهي ترابط أبناء الحي وتعارفهم، وإن كان ذكرها هنا لمجرد التذكير بها، خوفاً من انقراضها مـع طغيـان المدنيـة وانشغال كل شخص من أبناء الحي بنفسه، وبأسرته في أحسن الأحوال، فلا يبقـى لديه كثير وقت لمعرفة جيرانه في الحي:

" – ولكن لم تقولا لي.. كيف عرفتما أين أقيم؟

- المسألة بسيطة،

أجاب محمد:

- لقد أخبرتنا في القصيم أنك سوف تعيش عند خالك في الشميسي، سألنا عنه في الحي، فدلنا على منزله أكثر من واحد... هذه هي القصة.

---

(1) الحمد، الشميسي: 122.

(2) المرجع نفسه: 129.

وعلق عبد المحسن قائلاً وهو يضحك:

- وعلى أية حال، فالبدوي يمشي ويسأل... أليس كذلك؟"[1]

"البدوي يمشي ويسأل" إشارة واضحة إلى أن هذه العادة اقترب زوالها، وبما أنه لا يمكن المحافظة عليها فلا بد من بدائل مدنية كترقيم الأحياء والمباني مثلاً، أما أن يبقى المجتمع معلقاً بين البداوة والمدنية فهذا ما يود الروائي الإلماح إليه ونقده:" ثم نهض وهو يقول: " أكرمك الله يا أبو صالح، وكثر خيرك... كلّفنا عليك وحملناك فوق حملك..."، " اذكر الله يا رجال... هشام ابني وأنـت أخـي، وإذا مـا فزعنـا هالحين، متى نفزع!؟..." [2] ، لا يمكن الفصل بين المجتمع والفن أراد المبدع ذلك أم لم يرده، لأن مجمل الأحداث تجري على أرض واقعية في الروايات التي بين أيدينا والشخصيات تتحرك ضمن أعراف وتقاليد وضوابط اجتماعية؛ وفي هذه العلاقـات الجدلية بين الفن والحياة يقول نبيل سليمان:" إن الإشـكالات الفنيـة والاجتماعيـة للرواية تستدعي بامتياز جدلية الفن والمجتمع. فالرواية أياً كـان تمحـور بنياتهـا، تتصل بمرجع اجتماعي تاريخي ما... قد يكون ذلك المرجع مفـصلاً أو مرحلـة، والمهم أنه دوماً الإطار الزماني المكاني المحدد، الإطار البشري والبيئـي الـذي لا يستوي خلق الرواية دونه"[3]. ويؤكد نبيل سليمان أن " العالم الروائي يولد من الرحم الاجتماعي بمعنى أكثر مباشرية من الشعر أو الرسم مثلاً. والعالم الروائي يفتـرض فيه أن يحقق استقلاليته ويقطع المشيمة ويحيا وفق معطياته وقانونيته الخاصة بـه. لكن هذه الاستقلالية مسكونة بعقدة العودة إلى الرحم."[4].

---

(1) الحمد، الشميسي: 13.

(2) المرجع نفسه: 223.

(3) سليمان، نبيل، 2006، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط3: 245.

(4) المرجع نفسه: 245.

2.5.1.1 الفساد الاجتماعي

يلاحظ من خلال نصوص متعددة في الرواية انتشار تعاطي المسكرات في أوساط جيل الشباب – في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات- بشكل كبير ولافت، والغريب في الأمر أن الجيل السابق لهم لا يعرفونها بتاتاً ذكوراً كانوا أم إناثاً، فكيف بتعاطيها. وكذلك حال الفتيات من جيلهم. وهذا يدل على أن تعاطيها - على الرغم من رواجه - يتم بشكل سري سرية تامة؛ لعلم الشباب بأن الخمر من الأشياء المحرمة عرفياً ودينياً وقانونياً، وإن كانت مخاوفهم من نبذ المجتمع لهم أكثر من حرصهم الديني أو خوفهم من العقوبة القضائية: " كان هشام خائفاً أول الأمر من اكتشاف موضي للعرق، وصارح حمد بذلك، فكان رده ضحكة أخفت عينيه داخل رأسه وهو يقول: لا عليك... موضي لا تعرف الفرق بين الماء والعرق... كما أنها لا تدري ما هو الخمر. وقد كنت أضعه في غرفتي، وعندما كانت تتلطف بعض الأحيان وتنظفها، لم تكن تلقي بالاً لما تجد، وأنت لديها فوق مستوى الشبهات... وعندما سأله لماذا لا يبقي العرق في غرفته، أجاب أن الاحتياط واجب"[1].

ويرصد الروائي التحولات المجتمعية، سواء أكانت إلى الأفضل أم إلى الأسوأ، وبما أن هشام هو الشخصية الأغنى بين شخصيات رواياته، فإنه يوظف تجاربه للإخبار بهذه التحولات، كما أنه يعد نموذجاً لآخرين غيره:

" إنه مازال يذكر نصائحها، بل تعليماتها له وهو صغير في بداية الدراسة الابتدائية، كيف كانت تمنعه من مصاحبة من هم أسن منه من الأطفال والفتيان، وكانت تمنعه من الذهاب في الرحلات المدرسية التي يبيت فيها التلاميذ ليلة أو ليلتين، وكذلك النوادي الرياضية لاحقاً، إذ إنها تسمع الكثير عن الأمور السيئة التي تحدث في مثل هذه الأماكن أو تلك. وعندما كان صغيراً لم تكن تخشى عليه الانحراف فقط، ولكن كانت تخشى عليه من الخطف والبيع في سوق الرقيق في مكان آخر. كان الخطف تلك الأيام أحد الأساليب التي تزود سوق الرقيق بالعبيد والإماء"[2]. نجد في هذا النص مثالاً واضحاً على ما يود الراوي تسليط الضوء

---

(1) الحمد، الشميسي: 9.

(2) الحمد، العدامة: 124.

عليه؛ من تدهور الأوضاع الاجتماعية بفعل انفتاح المجتمع على مجتمعات أخـرى، وأن هذا الانفتاح لم يكن إيجاباً - في كثير من الأحيان؛ لأن انفتاحه جاء دون وعي حقيقي بمميزات المجتمعات الأخرى وعيوبها، أو على الأقل وعي بمميزات المجتمع المحلي وعيوبه، فلو حصل ذلك لكان بالإمكان المحافظـة علـى الإيجابيـات فيـه واستيراد الصالح من غيره، لكن الواقع يؤشر إلى انحطاط أخلاقي بات يتغلغل فـي المجتمع؛ عن طريق ممارسات دخيلة عليه؛ كظاهرة الشذوذ الجنـسي بـين طلبـة المدارس، ونسيج المجتمع الهش لم يعد يتحمل أعباء إضافية؛ لأنه - في أصـله - يحافظ على ممارسات تنخره من الداخل؛ كبيع الرقيق، والمتاجرة بالأطفال. وعلـى الرغم من أن العبودية أصبحت من السلبيات التي تم التخلص منهـا إلا أن الـراوي حاول رصد تقلبات المجتمع – عن طريق استرجاعه طفولة هشام- والتأريخ لزوال عادات سيئة بدخول عادات أسوأ، مؤكداً على نحـو ضـمني بـضرورة الانفتـاح الواعي.

2.1 المضمون السياسي

1.2.1 التحولات السياسية

يحرص تركي الحمد على مواكبة التحولات السياسية، فالثلاثية صدرت بعـد حرب الخليج الأولى، وإن كانت لا تتحدث عن هذه الحرب إلا أنها تهتم بموضوع: التوجه الديني المتشدد، الذي بدأ يطفو على السطح بوضوح بعد أزمة الخليج. وذلك عن طريق الإسقاطات السياسية، فما يذكر في الرواية عن التيارات الدينية المتشددة التي تشكلت في السبعينيات، بفعل العوامل الـسياسية، يقـال عـن مثيلاتهـا فـي التسعينيات. فكأنها ردة فعل على الأطروحات المتشنجة التي انتـشرت آنـذاك، إذ حاول أن يستلهم الماضي ليفسر به الحاضر، ونجح في الثلاثية نجاحاً منقطع النظير، فكان لعمله أصداء واسعة، لذا كرر تلك التجربة في رواية شـرق الـوادي، لكنهـا قصرت عن سابقتها لأن المعاني السياسية التي حوتها الرواية كانت غامضة وبعيدة الغور، صحيح أن الأحداث السياسية تُذكر فيها على سبيل التأريخ، لكن الروائي لـم يبلغ من السذاجة بأن يتحول مؤرخاً، لكنه بلغ من الحذر ما جعله يكتب مـضمونها

السياسي بطريقة غامضة أشبه بالحبر السري، لهذا لم تنتشر هذه الرواية ولم تلقَ من قبول المتلقين ما لقيته الثلاثية، كما أنها لم تكن مرتبطة بأحداث قريبة العهد، لا تزال في ذاكرة المتلقين، إنما تسترجع ما حدث قبل مائة عام وتسقطه على واقع غامض. فحاول ثانية أن يوظف السياسة في رواية ريح الجنة وعمد إلى مواكبتها حدث عالمي: سقوط أبراج نيويورك في الحادي عشر من سبتمبر. لكنه لم يفلح فيها، فالحدث ما يزال قريباً لم تتضح تفاصيله بعد، ولم يمض من السنين ما يمكن الناس من تدبر ما جرى بعين الحكمة والعقل، ورؤية أبعاد الحدث دون ميل أو هوى، فهي غير واضحة عند كثيرين لقرب عهده، على خلاف الثلاثية التي تحدثت عن نهاية الستينيات وبداية السبعينيات.

1.1.2.1 الأحداث السياسية

إن حقائق السرد ليست هي حقائق التاريخ، فالمؤرخ قد يحذف أو يعدل أو يتراجع عن حكم ما إذا تبين له أن هناك وثائق أو شهادات جديدة تثبت عكس ما سبق تدوينه، أما العوالم التي يبنيها السرد فلا أحد يستطيع التنكر لها أو التشكيك فيها، لأنها توجد خارج الزمن الواقعي وخارج منطقه وقوانينه، لكن الروائي في كثير من الأحيان يربط بين الأحداث السياسية التي جرت فعلياً على أرض الواقع وأحداث الرواية، فيسرد أبرز الأحداث المفصلية التي واكبتها شخصيات الرواية:

" في الأيام التالية حدثت أحداث خطيرة في المنطقة، قام انقلاب عسكري في ليبيا أطاح بالملك إدريس السنوسي وأعلن قيام الجمهورية. وكان واضحاً أن الذين يقفون وراءه ذوو اتجاه ناصري، سواء من خلال الشعارات والمبادئ التي أعلنوا عنها، أو من خلال الاعتراف المصري السريع بالثورة في ليبيا. لم يكن معروفاً بعد من هو " جمال عبدالناصر" ليبيا، ولكن كان من المؤكد أن الجميع ناصريون"[(1)].

والراوي حينما يسرد هذه الأحداث يعلم ما تعلمه الشخصيات؛ فهو راوٍ كُلي العلم، يعتمد على التحليل السياسي والتنبؤ وفق المعطيات المتاحة له ولغيره، فيرصد الحدث ويحلله كما تفعل أي شخصية في الراوية، أو ينقل وجهة نظرها دون تدخل،

---

(1) الحمد، العدامة: 190.

لكن دور الراوي لا يقف عند هذا وحسب بل يتعداه إلى أبعد من ذلك؛ فهو لا يهـتم بالحدث قدر اهتمامه بمدى تأثر الشخصية وانفعالها بتـسارع الأحـداث:" وحـدثت أحداث جعلته في شغل شاغل عن نفسه، وعن سوير، وعن الدراسة وعن أي شيء آخر... لقد انفجرت المعارك بين الجيش الأردني والمنظمات الفدائية الفلسطينية في عمان. وأصبح الشغل الشاغل للجميع هو التجمع حول أجهزة الراديو، وسماع آخر الأنباء وتفاصيل المعارك. كانت أفئدة الجميع معلقة بما يجري فـي "الوحـدات"، و "ماركا"، و "المحطة"، و "جبل الحسين"..."[1].

وعندما سرت إشاعة أن أميركا وبريطانيا وراء الهزيمة " دخلت جموع مـن الجماهير "شبك أرامكو"، وأخذوا يضربون كل من تصل إليه أيديهم من الأمريكـان، أو ذي وجه أبيض أو شعر أشقر، ويحطمون كل شيء في طريقهم... وفي الرياض خرجت الجماهير وهي تهتف بسقوط أميركا وبريطانيا وإسرائيل، وتطالـب بقطـع النفط عنهم." [2]. وشخصيات الرواية تكون حاضرة في كل حدث من هذه الأحـداث لكي تصبغ الرواية بطابع فني، كما أن الأحداث تسرد بشيء مـن التفـصيل لكـي تكسب الرواية واقعيتها، فالأحداث والشخصيات تترابط برباط متين لا يمكن فصله:" كانوا في غاية الحماس وهم يستمعون لأخبار أكبر معارك دبابات في التاريخ تجري على أرض سيناء... وكان يوماً ابتهج فيه الجميع، وتعانق السجين والـسجان حـين استطاعت القوات المصرية أن تدمر فرقة مـدرعات إسـرائيلية كاملـة، وتأسـر قائدها"[3]. ويرصد الروائي مشاعر الشخصيات وتفاعلها بتلك الأحداث المفصلية في حياة الأمة العربية، جاعلاً منها نماذج لأشخاص كثيرين مروا بتجارب مماثلـة، أو بذات التجربة، فيصور أفراحهم وأتراحهم:"... أدرك الجميع الحقيقـة المـرة. لقـد انتصرت إسرائيل... وكانت تلك اللحظة من اللحظات النادرة التي يرى فيها الـدمع يترقرق من عيني والده، وعيون أصدقائه"[4]، والد هشام الرجل النجدي الذي تحدث

---

(1) الحمد، الشميسي: 86.

(2) المرجع نفسه: 238.

(3) المرجع نفسه: 269

(4) الحمد، الشميسي: 86.

الراوي كثيراً عن صلابته وتماسكه في أقسى المواقف وأحلك الظـروف، الـضنين بدموعه، لا يتمالك نفسه هذه المرة وتدمع عيناه كما دمعت أعين أصدقائه وعيـون ملايين العرب.

2.1.2.1 الإيديولوجيا

سلط الروائي الضوء على عديد من الإيـديولوجيات المنتـشرة بـين أفـراد المجتمع، خاصة طلاب المرحلة الثانوية؛ إذ كان الطالب منهم - زمن الروايـة- ذا حظ واسع من الثقافة السياسية، ولا أدل على ذلك من انتشار الوعي بـين طلابهـا، ويظهر كل ذلك جلياً من خلال النقاشات الملتهبة التي كانت تدور بين الطلاب فـي أرجاء المدرسة، ولا غرو فطالب المرحلة الثانوية في ذلك الوقت كان يعـد - فـي عرف مجتمعه- من الأشخاص المتعلمين تعليماً عالياً إذا ما قيس بالكثرة الذين لـم تتوفر لهم في الغالب فرصة التحصيل الدراسي، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن مستوى أولئك الطلاب يعد متميزاً إذا ما قيس بمستوى الأجيـال اللاحقـة، فنـرى الطالب منهم مهتماً اهتماماً بالغاً بكل تفاصيل القضايا السياسية، ومتابعاً لما يـستجد من أحداث على الصعيد المحلي والعربي والعالمي، ومتأثراً بالتيارات السياسية التي تشكلت في ذلك الوقت، بل إن بعضهم انخرط في حزب من الأحزاب التي انتشرت على هيئة تنظيمات سرية، على الرغم من إدراكهم خطورة ذلك عليهم؛ لما يحويـه من اختراق صريح للقانون، وسرية تحمل في طياتهـا اعترافـاً ضـمنياً بمخالفـة الأنظمة، وقد يفتضح أمرهم عن طريق السلطات التي تتابع ما يدور في المـدارس وخارجها بعين الشك والريبة والحذر؛ فتسعى جاهدة لمعرفة كل صـغيرة وكبيـرة، وجمع المعلومات والحصول على أدق التفاصيل، للمحافظة على الأمن والاستقرار، فقد انخرط كثير منهم في هذه التنظيمات على وفق ما يصرح به السارد:

" وقد كانت المدرسة نموذجاً لما يموج به العالم العربي من تيـارات فكريـة وسياسية. كان هناك ماركسيون وبعثيون وقوميون عرب وناصـريون، يتناقـشون

ويتصارعون علناً. كان البعثي من الطلاب يمر بآخر معروف بشيوعيته، فيصيح في وجهه "أحمر" فيرد عليه الآخر "عفلق"، وكأن أحدهم يشتُم الآخر بذلك"[1].

ومادام الطلاب يتناقشون علناً فإنهم يدركون أن النقاش في حد ذاته لا يـشكل ضرراً عليهم من قبل إدارة المدرسة فضلاً عن السلطات، ولكنهم في الوقت نفسه لا يتجاوزون الخطوط الحمراء -التي يعلمونها جيداً أثناء نقاشـهم- إلا إلـى بعـض المهاترات فيما بينهم والسخرية من بعضهم ليس أكثر.

وهذه التيارات الفكرية متصارعة فيما بينها داخل المدرسة كما هو الحال عنـد أتباع الأحزاب السياسية في مواطنها التي نشأت فيها، وكل حزب بما لديهم فرحون؛ يدعون - في أغلب الأوقات- امتلاك الحقيقة كاملة، وحصرها في تيارهم الفكري أو حزبهم السياسي، وأن ما عداهم في ضلال مبين، وهذا ما يدعوهم إلى المراء ثم إلى السب والشتم، ولكن شتمهم من نوع آخر، وسبهم بطريقـة غيـر مباشـرة؛ فهـم يستخدمون الرموز في ذلك، فيقول أحدهم للآخر على سبيل المثال: أحمر، وكلمـة أحمر كلمة لا تدل على شيء لمن يسمعها ولم يعرف السياق الذي جاءت فيـه، قـد يسمعها أحد المعلمين أو أحد أولياء الأمور ولا يعير لها بالاً لأنه لم يفهم مغزاهـا، ولم يعلم بأنها اتهام مبطن بالانضمام إلى حزب من الأحزاب، فاللون الأحمـر هـو شعار للشيوعيين، وكلمة عفلق إشارة لحزب البعث، لأن مؤسسه هو ميشيل عفلـق، وهذا ما لا يمكن قبوله في داخل المدرسة ولا في خارجها، صحيح أنهم يتناقشون في الأمور السياسية والتوجهات الفكرية، ولكن حديثهم يعد حديثاً في الـشأن العـام، لا يحاسبون عليهم ولا يضيرهم الخوض فيه، أما أن يتهم أحدهم بالانتماء إلى حـزب سياسي فهذا ما لا يغتفر ولا يمكن قبوله بحال من الأحـوال، خاصـة فـي داخـل المدرسة؛ إذ إن مسؤولية كبيرة ملقاة على عاتق مدير المدرسة ومعلميها، لا يمكنهم التنصل منها، ولا إخلاء طرفهم منها إلا بمتابعة كل ما يجري في المدرسة، وإبلاغ الجهات المختصة بكل ما يشتبهون به من أقوال الطلاب أو أفعالهم، هـذا إذا كـان الأمر في مراحل متقدمة لا يمكن للمدرسة السيطرة عليـه:" ولا كلمـة... لا أريـد رداً... هذه هي المرة الثانية التي أستدعيك فيها... وأقسم بالله العظيم أنـك إن لـم

---

(1) الحمد، العدامة: 14.

تتوقف عن نشاطك المشبوه هذا، لأرفعن فيك تقريراً، لا بتهمة المروق مـن الـدين فقط، ولكن بتهمة الانضمام إلى التنظيمات السرية أيضاً..." [1].

أما إذا أُوحظ من أحد الطلاب توجهاً بسيطاً أو تصرفاً يشتَم منه رائحة الخروج عن القانون فإن إدارة المدرسة تتولى المهمة، باتخاذ التدابير اللازمة كإنذار الطالب شفهياً وتحذيره وتوبيخه على تصرفه، فإن تمادى فكتابة تعهد خطي أو استدعاء ولي أمره وإطلاعه على ما جناه ابنه ليكون عوناً للمدرسة في ردعه وتقويمه، ولتبـرئ المدرسة ساحتها أمام السلطات في حالة تطور الأمر إلى تحقيـق ومـساءلة: "وقـد استدعاه المدير مرة أخرى بعد أن ظهرت له مقالتان في جريـدتين مـن الجرائـد الحائطية، إحداهما محسوبة على الشيوعيين والأخرى على البعثيـين وكـان ذلـك معلوماً للجميع دون تصريح. كانت المقالة الأولى حـول نكـسة حزيـران 1967، وأسبابها ودور القوى الغربية في الحرب إلى جانب إسرائيل، للقضاء على القـوى التقدمية في المنطقة... وكانت المقالة الثانية حول المدرسين الإنكليز في المدرسـة وسلوكهم غير الحضاري" [2].

وفي حوار مطول بين (هشام العابر) و(منصور) يعرض لنا الـراوي أفكـاراً ثورية يؤمن بها (منصور) ويدعو الآخرين للاعتقاد بصحتها، ومن ذلك قولـه:" إذا كنا نحن أبناء البلد المخلصين لا نناضل من أجله، فمن يفعل؟ ... بجهودنا لا يتحرر شعبنا فقط، بل كل الأمة العربية، بل العالم أجمع... إن العبد لا يتحرر إلا بـالثورة. والمظلوم لا يتحرر إلا بالثورة. إن التاريخ يسير بالثورة وعمل الثوار... يجب أن لا نهاب الموت أو أي شيء آخر. كلنا سنموت يوماً ما، ولكن شتان بين المـوت مـن أجل هدف وقضية، وبين الموت مثل البهيمة... الإيمان بقضية أو فكرة ليس مجـرد الاقتناع بها، إنه نضال من أجل عالم أفضل" [3].

ونجد عند الطلاب الذين ينتمون إلى الحزب الواحد اختلافاً فيما بينهم قد يصل إلى حد التناقض - في بعض الأحيان؛ فمنهم من يتطرف ويغالي في تبني الأفكـار

---

(1) الحمد، العدامة: 16.

(2) المرجع نفسه: 15- 16.

(3) المرجع نفسه: 28.

الحزبية فيزيد فيها حسب ميوله وقدراته الذهنية والنفسية، متأثراً في كل ذلك بمنشئه وتربيته وظروفه الخاصة، ومنهم من لا يتبنى أفكار الحزب كاملة، أو يوجه لها بعض الانتقاد:

" كانت الكتابات الماركسية تركز على المسألة الاجتماعية والأممية، وبقدر ما كان متحمساً للمسألة الاجتماعية ومؤمناً بها، بقدر ما كان متردداً بشأن المسألة الأممية. إنه يشعر أنه قومي حتى النخاع، والقومية تسري في عروقه. تهزه خطابات جمال عبدالناصر، وتثمله الشعارات القومية التي يطلقها البعثيون والناصريون والقوميون العرب. ولكن رغم ذلك، كان يحس أن هناك شيئاً ناقصاً، كان يشعر أن هؤلاء لم يعطوا المسألة الاجتماعية حقها من الاهتمام، وخاصة قضايا مثل الصراع الطبقي والاشتراكية العلمية والحتمية التاريخية"[1].

وهذه الأفكار تقود إلى نقاشات لا تنتهي، ولا ينحسر مدها حتى عند دخول أصحاب هذه التيارات الفكرية المتصارعة إلى السجن، ففي السجن تزداد حدة الجدل خاصة أنه يضم مجموعة كبيرة من أصحاب المشارب المختلفة والتوجهات المتصادمة، على الرغم من أنهم متهمون بالتهمة نفسها: وهي الاشتراك في تنظيم سري، فيستمرون في عرض أفكارهم والدفاع عنها باستماتة فيما بينهم، ولكن ينظم إليهم هذه المرة أصحاب فكر جديد ذي طابع ديني:

"كلكم تبتعدون عن الحقيقة التي هي منكم براء، براءة الذئب من دم يوسف... لن تجدوا الحقيقة في ضياع الفكر، ولا في هلوسات العبث، أو عند عفلق أو جمال أو ماركس أو سارتر، أو غيرهم من أوثان البشر... الحقيقة في المحجة البيضاء التي لا اعوجاج فيها، من تمسك بها نجا، ومن تركها ضاع في الدنيا والآخرة... أم أنكم لا تعترفون بالآخرة"[2].

وينسف هذا الفكر ما عداه من تيارات؛ إذ يعدها فكراً هداماً يجب محاربته. وهم يستخدمون مصطلحات دينية تدل على توجههم؛ فيعرف توجه أحدهم من خلال ألفاظه: الذئب ودم يوسف، أوثان البشر، المحجة البيضاء...إلخ، وهذا ينطبق أيضاً

---

(1) الحمد، العدامة: 62.

(2) الحمد، الكراديب: 197.

على التيارات الأخرى فلكل منها ألفاظه الخاصة التي تميزه عما عداه، ومصطلحاته التي تُميزه عن بقية التوجهات الفكرية، لكن التيار الديني يجمـع كـل التوجهـات المخالفة له في سلة واحدة، وينظر لها بمنظار الشك والريبة، بل البراءة والاتهـام، ولا يدقق في التفريق بين أفكارها، وهذه سمة بارزة يعرف بها ويرتكز عليها، لكننا في الوقت نفسه نلحظها عند غيره، وإن كانت أقل بروزاً وجلاء:

" إنها قضية قومية قبل أن تكون اجتماعية، فما يقوله هشام هو بقايا وترسبات الفكر الغربي الاستعماري الذي يريد لأمتنا الانشغال بقضايا تافهـة تبعـدها عـن قضاياها الهامة والملحة، والتي أهمها مقارعة الاسـتعمار والعـودة إلـى الـسيادة العالمية. إنها مؤامرة فكرية استعمارية واضحة، خاصة في مثـل هـذا المنعطـف التاريخي الهام الذي تمر فيه الأمة..." [1].

والمسألة ليست مسألة انتقائية أو توفيقية يختار فيها المرء ما يشاء من أفكـار أحد التيارات ويترك ما يشاء، فيؤمن ببعض التوجهات ويكفر ببعض، أو أن يتبنـى ما يناسبه من أفكار خارج حزبه، فليس له أي من ذلك، بل بإجماع كل التيارات لابد من فكر يتبناه وحزب يرجع إليه، وتوجه واحـد يختـاره - دون سـواه - جملـة وتفصيلاً: " قرأ "كفاحي" عدة مرات، ورغم أن الأفكار لم تعجبه، إلا أنه لم يتوقـف عن قراءته بين الحين والحين. هل كان يؤمن بهذه الأفكار فعـلاً ولكنـه لا يريـد الاعتراف بذلك، أو أنه يجد أن يسارياً مثله ليس له أن يؤمن بمثـل هـذه الأفكـار الفاشية؟...ربما. فهو لا يدري، ولعله لا يريد أن يدري"[2]. ولقصور هذه الأحـزاب عن تلبية طموحاتهم تراهم يبحثون عن بدائل أخرى ليـست موجـودة علـى أرض الواقع:" كانا يتناقشان في فشل مشروع البرجوازية الصغيرة في أعقـاب النكـسة، وضرورة وجود مشروع ثوري جديد يعبر عن فكر وآمال الطبقات المسحوقة مـن عمال وفلاحين والمتحالفين مع هذا المشروع من مثقفين وغيرهم"[3].

---

(1) الحمد، الكراديب: 196.

(2) الحمد، الشميسي: 153.

(3) الحمد، العدامة: 62.

وما هذه الحيرة التي وقع فيها جيل بأكمله إلا لانعدام إمكانية تحصيل العلـوم السياسية من مصادر مأمونة تعين الشباب على تلمس معالم الطريق، وفـق منهـاج يلبي شغفهم ويناسب واقعهم:"... أخيراً سيحقق أمله في دراسة الاقتصاد والـسياسة كما يحب، وبشكل يمكنه من قراءة "رأس المال" وفهمه جيداً. لقد حاول قراءته فـي السابق ولكنه لم يفهم شيئاً من تلك المعادلات والتجريدات. وسوف يتعلم كيف تقـوم الدول ولماذا تسقط... سوف يتعلم أنظمة الحكم وأنواعها... وسوف يتعلم الماركسية على أصولها، وغيرها من الفلسفات السياسية"[1]. لكن هذا الطموح لم يتحقق لهشام، ليس لعدم التحاقه بتخصص الاقتصاد والسياسة، وإنما لما صدم به مـن مقـررات دراسية تُهمش أهم المراجع الاقتصادية والسياسية. وهذا ما شَكَلَ نقطة تحول خطيرة في حياة هشام، فما زال في فترة المراهقة ولم يجد مرشداً يحتوي توجهاته:

" كان وصديقه عدنان من أشد المعجبين بسوبرمان، وكانا يجمعان أعداد المجلة أسبوعاً تلو أسبوع مفاخرين الأصدقاء الآخرين بما تجمع لديهم من أعداد، ولكن منذ ما يقرب السنتين أخذ في قراءتها خفية وخجلاً من أن يراه أحد يقرأها... هو الفتـى المثقف الذي يقرأ لماركس وماوتسي تونغ ودستوفيسكي ونجيب محفـوظ، يجذبـه سوبرمان... ولكن ما العمل؟ إنه يستمتع بها، فلم يجد بداً من قراءتها خفيـة دون أن يراه أحد"[2]. أصبحت قراءات هشام سرية، سياسية كانت أم في مجلات الأطفـال، وهذه السرية التي وقع في شركها كانت بدافع الاختباء من سـلطة المجتمـع الـذي سينظر له بعين الازدراء لاهتماماته الطفولية، ثم بدافع اتقاء السلطة السياسية التي لا تسمح باقتناء جميع أنواع الكتب، وتنظر بعين الريبة لمن يقرأ كتباً ممنوعـة. ولـذا نجد هؤلاء الشباب يقعون فريسة الأوهام لأنهم يعدون أنصاف متعلمين، ولم يأخذوا من العلم إلا طرفه الذي مكنتهم قيودهم الاجتماعية والسياسية من اكتسابه، فليـسوا جهلة يمكن تسييرهم، وفي الوقت نفسه، فإن مبلغهم من العلـم لا يؤهلـه اسـتيعاب واقعهم، وإن هي إلا حماسة كبيرة، واندفاع يوردهم المهالك، على غيـر هـدى ولا بصيرة:" كان الثلاثة يشتركون في شيء واحد: شدة الحماس، والإيمان المطلق بمـا

---

(1) الحمد، العدامة: 105.

(2) المرجع نفسه: 106.

يعتقدون. وكان كل منهم يعتقد أنه يحمل تلك العصا السحرية القادرة علـى تحويـل الجحيم إلى نعيم، وكل الشر إلى خير، والظلم إلى عدل، والتأخر إلى تقـدم. كانـت الأمة هي عصا وليد السحرية، والطبقة عند عبدالله، والعقيدة عند لقمان"[1].

ولا مجال للحرية الفكرية في مثل هذه الأجواء، فالتصنيف هو المبدأ الـسائد، فإما أن تكون قومياً أو ماركسياً أو غيرها من التصنيفات، وعلامة توجهك هو مـا تنطقه من كلمات تبرهن على فكرك وانتمائك، هذا في حالة أنك لم تعلـن صـراحة عن توجهك وتنطق بما يدعم هذا التوجه:" ففي المناقشات التي كانت كثيراً ما تدور حول سفرة الطعام، أو عند الأصيل حين تميل الشمس إلى المغيب، كانت تصدر من هشام كلمات توحي مرة بأنه ما زال قومياً متحمساً، وأحياناً بماركسية أصيلة، حسب تعبير عبدالله، وأحياناً أقوال يستشف منها لقمان الضراعة لله واللجـوء إليـه. أمـا هشام، فلم يعد يدري ما هو، فهو يترك نفسه تفكر بصوت عال حـين النقـاش، ولا يبالي أي كلمة خرجت"[2]. وهذه الحالة التي مر بها هشام من الحيرة وعدم المبـالاة عارض سينجلي سريعاً بزوال مسبباته، وأما إذا استمر فهو قياس لا يعـول عليـه؛ لأنه لابد لك في مثل هذه الأجواء التي تسيطر عليها التوجهات السياسية المتنـاحرة أن تحدد موقفك وتختار مذهبك السياسي، أما أن تبقى محايداً في منطقة وسطى، أو انتقائياً تأخذ ما يناسبك وتترك ما لا يناسبك فهذا ما لا يـصح فـي عـرف جميـع التيارات.

2.2.1 القمع السياسي

1.2.2.1 الخوف من السلطة السياسية

إن للسلطة السياسية هيبة عظيمة تصل حد الرعب عنـد بعـضهم، وتُخـشى سلطتها على من تدور حولهم الشبهات الأمنية، فكيف بالمنتمين إلى تنظيمات سرية. تجتاح السلطة، على وفق توصيف السارد، الحياة العامـة فـي المـدن والأريـاف والبوادي، وتخترق الأزقة والشوارع إلى البيوت والمساكن، كمـا تجتـاح الحيـاة

---

(1) الحمد، الكراديب: 180.

(2) المرجع نفسه: 180.

الخاصة للأفراد حتى يخشى المرء أن يزاول فعل القراءة أو الكتابة أو مجرد التفكير؛ فينعكس هذا القَمع على نفسيات الأشخاص وعلى أجسادهم، فنرى العرق يتصبب على جبين من يقرأ منشوراً، ونرى يديه ترتعشان خَوفاً. والنص يلمِح إلى مسكوت عنه يفصح عما تمارسه السلطة من قهر وكبت ومصادرة للرأي ومطاردة للأفكار والحريات، كما يفصح عما يعانيه المخالف من صنوف التعذيب والسجن والملاحقة، فكان نتيجة ذلك العمل السري وما يواكبه من حيرة وتردد واضطراب وتشتُتٍ في الأفكار، زيادة على ما يغرسه النظام من خوفٍ قد يفْضي إلى الموت أو سكون الحياة، ونجد في الرواية أمثلة كثيرة تجسد الخوف الشديد من بأسها:

" تناول عدنان الورقة بيد مرتجفة وبسطها على حجره وأخذ يقرأ، وكانت عيناه تزدادان اتساعاً كلما أمعن في القراءة، فيما كان هشام يحثه على الانتهاء مردداً، وهو يلتفت يمنة ويسرة: " بسرعة. بسرعة"، وعندما انتهى عدنان من القراءة، كانت عيناه قد وصلتا إلى أقصى مدى من الاتساع، فيما أخذت حبات عرق بار تتصبب من على جبينه، وكانت يدا ترتعشان وهو يعيد المنشور إلى هشام. أخذ هشام المنشور وطواه بسرعة ودسه في صدره من جديد..." [1].

لم يكن انضمام هشام وعدنان ورفاقهم إلى التنظيم تهاوناً بشأن السلطة السياسية، فهم يدركون جيداً خطورة ما يفعلونه، ويبرهن ذلك: أن مجرد وجود منشور سياسي في حوزة هشام، ودفعه إلى عدنان كي يقرأه، أدى به إلى حالة من الذعر؛ إذ تناوله بيد مرتجفة قبل أن يعلم محتواه، فبلغ غاية التوتر ولما يقرأه بعد، وعندما شرع في القراءة اتسعت عيناه دهشة، وتصبب جبينه عرقاً، وازداد فرقاً وخوفاً، إلى أن كادت الرعشة تشل أطرافه، كل هذا لأنه حديث عهد بهذه الأجواء الخطيرة، أما هشام الذي سبقه إلى الانخراط في صفوف التنظيم، وخاطر بنفسه في مهمات سابقة، فهو أكثر ثباتاً وأقل توتراً قياساً إلى رفيقه، لكنه بدوره يخاف انكشاف أمره، والوقوع في يد السلطات، عن طريق عيونهم المبثوثين في أماكن متفرقة؛ لذا كان يلتفت يمنة ويسرة حاثاً رفيقه على إنجاز القراءة بسرعة، ثم يطوي المنشور بسرعة ويدسه في صدره. أجواء من الرعب تسيطر عليهم، لأن هذه الدقائق

---

[1] الحمد، العدامة: 153.

المعدودات حاسمة، قد تؤدي إلى انهيار التنظيم بأسره – إذا ما ضبط المنشور بحوزة أحدهم، ولو كان الأمر لا يتعدى انهياره لكان هيناً، لكن ما يترتب عليه من اعتقالات هو ما يخشى منه، وما يتبعها من سجن وتعذيب هو المصيبة التي لا يحتمل تصورها فكيف بحلولها.

ولهذا لم يكن أحد من شخصيات الرواية يجرؤ على نطق اسم جهاز (المباحث) صراحة، بل كانوا يذكرونه تورية أو رمزاً:" نخاف من الأجهزة إياها"[1]. وهذا حال مبرر عندما يوظف الراوي المشارك لنقل أحاديث الشخصيات، لكن المدهش أن الراوي كلي العلم في كثير من الأحيان يكني بذات الأسلوب السابق، دون تصريح بالاسم الرسمي للمباحث، وكأن عدوى الرعب قد انتقلت إليه، فتَمثل لنا بشراً مرتاعاً:" ردة الفعل القوية جاءت من الإدارة التي وجدت نفسها في حال لا تحسد عليها، خاصة بعد أن أصبحت الأجهزة إياها طرفاً في الموضوع، وتأنيب المدير على عدم قدرته على ضبط المدرسة بخطاب رسمي شديد اللهجة." [2]. فقد يكون الراوي عمد إلى ذلك ليحسسنا بخطورة الأمر. أو أن الروائي ذاته حرص على أن ينأى بنفسه عن الخوض فيما قد يجلب له المتاعب، خشية أن يفسر ما جاء على لسان الشخصيات بأنه فكره ورأيه:

" لم يكن الوالد يدري أن دخول هشام في التنظيم السري كان قدراً غير مخطط له، جاء هكذا دون إرادة أو تخطيط، ولا علاقة له بشجاعة أو تهور، ولكن الظاهر يقول إنها شجاعة نادرة. والحقيقة أن الوالد يعتبر أي "لعب" مع الحكومة نوعاً من التهور وإلقاء النفس في التهلكة، ولكن حتى هذا التهور قد أقدم عليه آخر شخص يتوقع أن يقدم عليه، وهو ولده هشام. كل ذلك أشعره بالخوف والزهو في الوقت ذاته"[3]. فقد أسهب الروائي في تبيان أن من يعتقد بذلك شخصية من شخصيات روايته: الوالد، وليس الروائي من يتبنى هذه الرؤى، لكيلا يلتبس الأمر على المتلقي فيخلط بينهما. وإن كان هذا الخوف، الذي ينتشر بين جميع الشخصيات،

---

(1) الحمد، العدامة: 216.

(2) المرجع نفسه: 215.

(3) الحمد، الشميسي: 185.

مستنداً على وقائع حقيقية، في بعض الأوقات، إلا أن حكايات أخرى تُنسج على منوال المبالغات المرعبة؛ فتُروى قصص كثيرة لا أساس لها من الصحة:

" ...تنظيم؟! ضد الحكومة؟! رباه! أي شيء خطير هذا. إن الحكومة لا ترحم في مثل هذه الأشياء، وكم سمع من قصص عن أشخاص تفوهوا بمجرد كلام ضد الحكومة فغابوا منذ تلك اللحظة، ولم يعد لهم أثر. سمع مثل هذه القصص كثيراً من أمه وهي تحذره مغبة الحديث في السياسة، وكذلك من أبيه وأصدقائه، وجدة عدنان وحكاياتها الدائمة عن "الأولين" وما جرى لهم، وما يطرحه منصور ليس مجرد كلام، إنه عمل، وعمل خطير"[1]. إن ذكره حكايات الجدة عن الأولين يدل على أن هذا من قبيل القصص الشعبي، الذي لا يوثق بمصدره، ولا هدف له إلا إزجاء الوقت، وتسلية الناس في سمرهم. وعلى الرغم من ذلك فإنه يجد طريقه إلى قلوب البسطاء، فيصدقونه ويدعون أبناءهم لتصديقه:" ... وجلست معه طويلاً تسدي إليه النصائح حول الابتعاد عن رفاق السوء والأماكن المشبوهة والعادات السيئة والسياسة وما حرم الله، وهي تكرر أثناء ذلك أنها تعلم أنه "ولد عاقل" ولا يمكن أن يفعل ذلك، ولكن الحذر واجب"[2]. فالسياسة تدخل مع رفاق السوء والأماكن المشبوهة والعادات السيئة بل وما حرم الله، وهذه التحذيرات المتكررة من الأمهات تَكْبر مع أبنائهم وتجد لها قبولاً وانتشاراً واسعاً بينهم حتى عند بلوغهم المرحلة الجامعية:"... ولكره بعض الطلبة دقة وصرامة الدكتور محمود، وحبهم لخفة ظله وجرأته في انتقاد أمور سياسية تعتبر من المحرمات، اتهموه بتعاطي الخمور قبل أن يأتي إلى المحاضرة، وحلف بعضهم أنه شم رائحة الويسكي في فمه وهو يحاضر"[3]. وكأن الخوض في السياسة تهمة بالجنون المستحكم، أو فقداناً مؤقتاً للعقل بفعل الخمر أو ما شابهها، فلن يجرؤ عاقل على الحديث في هذه الأمور الخطيرة فكيف بانتقادها، ولأن الطلبة لم يتعودوا على سماع مثل ذلك الكلام الذي كان يتفوه به الدكتور محمود، وعلمهم بخطورة الأمر على مستقبله الأكاديمي - في

---

(1) الحمد العدامة: 25.

(2) المرجع نفسه: 294.

(3) الحمد، الشميسي: 27.

أقل تقدير، أو أن يدفع حريته ثمناً لكلامه؛ فقد بحثوا عن مبرر يصنع توافقاً نفـسياً بين ما ألفوه من تحريم السياسة وما صدموا به من جرأته في الحديث، وهم في كـل ذلك يستشعرون ما سمعوه من قصص: " نعم، وأكثر... فقصيدته " أين حقي" هـي معلقة هذا الزمن بلا منازع، ولكن دون كعبة. هل تعلم أنه في الأيام الخوالي كـان يسجن خمس سنوات على الأقل من تضبط هذه القصيدة معه"[1]. ولن يشك في صحة هذه القصص بل ستدعم بمبررات شبه منطقية، لكن المنطق منها براء: " أنا آخـر من يسأل في الشعر وعنه، ولكنها، والحق يقال، آسرة وأخاذة... وخطيرة في الوقت نفسه... لا غرو في أنهم يعاقبون من يحملها، فالشعر عند العربـي، أخطـر مـن منشور سياسي"[2]. فهشام يحاول أن يصدق هذه المبالغات بالبحث عن تعليل يؤيد ما سمعه، مع أنه يعلم علم اليقين بأن الخوض في السياسة ليس أمراً خطيراً إلى هـذه الدرجة المرعبة، إذ كان عادة يومية تعود عليها من أبيه وصحبه، خاصـة صـديق والده المقرب: عبدالله الزعفراني، " إنه لا يذكره إلا وهو يتحدث في السياسة دائماً، واشتهرت تحليلاته السياسية بين الجماعة، وأصبح مرجعاً في التحليل السياسي." [3]، "فاشتهارها بين الجماعة" دليل على أن تعاطي الشأن السياسي كان أمراً منتشراً بين الناس دون مواربة، وفي ذات الوقت يتناقلون قصصاً مرعبة لا تثبت أمـام النقـد، الذي كان لبعض منهم قدم السبق فيه كهشام والزعفراني وغيرهما، لكنهم لا يريدون نفيها، بل إن إثباتها يصب في مصالحهم؛ لأنها تدعم توجهاتهم، وتختـصر علـيهم الوصول إلى غاياتهم، فهم لا يجهلون وهن نسيجها، بيد أنهم يساهمون فـي تمتـين حياكتها بحجج واهية تؤيدها، مع علمهم بأنها إذا ما عرضت على العقل فـسيحيلها إلى باب القصص الشعبي، أما الآخرون من الذين يصدقونها، فبالنظر إلى واقعهـم العملي؛ من حرية كبيرة في أحاديثهم السياسية، وإلى ما يشيعونه من مخافة بطـش الساسة، نجد تناقضاً بيناً لا يفسره إلا ما فُصل قوله سـابقاً (عنـد الحـديث عـن

---

(1) الحمد، الكراديب: 119.

(2) المرجع نفسه: 120.

(3) الحمد، الشميسي: 207.

الازدواجية في الفصل الأول)، وما تدعوهم إليه من جمع المتناقضات في وقت واحد.

2.2.2.1 التنظيمات السرية

نشأت تنظيمات سياسية سرية في ستينيات القرن المنصرم، وكانت تحمل توجهات مختلفة لكن العقد الناظم لها هو العمل في الخفاء، بعيداً عن عيون السلطة السياسية، وكانت هذه التنظيمات امتداداً لأحزاب سياسية خارج البلاد، تشكل مرجعية معرفية لها، وإن لم تتصل بها اتصالاً فعلياً. ونجد في روايات تركي الحمد ذكراً لتفاصيل ظروف نشأة تلك التنظيمات، بحكم أن هشاماً: بطل الثلاثية، كان منتمياً إلى أحدها، كما نجد استطراداً في الحديث عن أفكار أصحابها، وأول ما يرصده الراوي هو شدة النظام فيها، الذي يصل درجة القسوة، فأدبيات الحزب محترمة من جميع أفراده، وأما جلسة أعضاء الخلية فتبدأ بترديد شعار الحزب:

" وبعد أن تم التعارف، طلب فهد من الجميع النهوض وترديد شعار الحزب إيذاناً ببدء اجتماع الخلية. نهض الجميع، ونهض معهم هشام الذي لا يعرف ما يدور، أطرقوا برؤوسهم، ثم قال فهد بخشوع:

- أمة عربية واحدة ...

وردد الجميع وراءه بخشوع أيضاً:

- ذات رسالة خالدة

... كان هشام يراقب ما يجري وهو في حالة اِنْدهاش الذي يؤدي شعائر الصلاة لأول مرة بعد دخوله دِيناً جديداً"[1].

يردد الشعار بقدسية ظاهرة؛ فالأعضاء يطرقون برؤوسهم، وهذه علامة على غاية التذلل والخضوع للشعار، وقائد الخلية يخْشَع أثناء نطقه الكلمات دلالة على قدسيتها، وبنفس القدر من الخشوع يرددون وراءه؛ أجواء تَنم على إيمان عميق يتملك شغاف القلوب بمبادئ التنظيم، لم ينقص منه شيئاً مرور أيام طويلة على انضمامهم للتنظيم. وهشام تنتقل إليه الطاقة الروحانية جراء مشاهدته هذه الطقوس

---

(1) الحمد، العدامة: 116.

لأول مرة، لكنها لا تصل إليه كاملة كما حدث لرفاقه، فينقصه الخشوع؛ لأن مشاعر الدهشة والذهول تعتريه وتطغى على كل شيء آخر.

وتنتهي الجلسة بترديد الشعار نفسه: " ... ثم نهض، ونهض بعده بقية الرفاق، منهين اجتماعهم بترديد الشعار مرة أخرى:

- أمة عربية واحدة ...

- ذات رسالة خالدة"[1].

ولا ريب أنهم رددوه بذات الخشوع الذي بدؤوا به الاجتماع؛ ليقينهم، الذي لا يزعزعه شك أو يخالطه وهم، بأنهم الحزب الأوحد، والأنموذج الأكمل، ولذا يقـول فهد - رئيس المجموعة التي ينتمي إليها هشام- معبراً عن عقيدته الـسياسية التـي يؤمن بها، ومحللاً أوضاع العالم العربي من وجهة نظر التنظيم: "... ولكن يجب ألا ننسى أنه لا مجال للثورة في الوطن العربي إلا عن طريق الجيش... ليس بالإمكان قيام ثورة شعبية مثل الثورة الفرنسية أو الروسية أو الصينية... الجيش هو الطليعـة وهو الأمل، بشرط أن يكون منتمياً إلى حزب تقدمي حقيقي، وليس هنـاك حـزب تقدمي حقيقي في الوطن العربي غير حزبنا وغير حركتنا... حركة بعث الأمة مـن رقادها"[2].

ويقرون بأنهم يستوردون أفكار حزبهم من الخارج، لكنهم ينفون تبعيتهم لهـا، وذلك بإعطائها صبغة محلية تتوافق مع واقعهم، ليسهل عندئذ تطبيقها وتداولها بـين الناس:

"... نحن يا رفيق أبو هريرة من المؤمنين بالفلسفة الماركسية، ولكننـا لـسنا شيوعيين... وأعتقد أنك قرأت المنطلقات النظرية للمؤتمر القومي السادس، وعرفت الفرق بين أن تؤمن بالفلسفة الماركسية وأن تكون شيوعياً أو تؤمن بها وتكون بعثياً قومياً..." [3]. إن القادة هنا في هذه التنظيمات يسمون بأنفسهم إلى مـستوى النبـوة، ويلقون على أنفسهم هالة من القُدسية، وكل ذلك يأتي مراعاةً للمـستقر الاجتمـاعي

---

(1) الحمد، العدامة: 121.

(2) المرجع نفسه: 192.

(3) المرجع نفسه: 204.

والثقافي " فالرفيق أبو هريرة " ليست تسمية تخلو من الدلالة، وإنما دلالة الـصحبة؛ والصحبة هنا للمسؤولين عن التنظيم وليس صحبة الرسول الكريم، إنهـم يقربـون الفكرة إلى أذهان الناس!

وعندما يقصر أحد أفراد التنظيم في عمله، أو يبدي احتجاجاً علـى واقعـه أو تذمراً من أمر ما، فإن عقوبته: التجميد في رتبة نصير، وهي أدنى رتبة في التنظيم، ويوكل لصاحبها مهمات خطيرة قد ترميه خلف قضبان السجن، إذا مـا افتـضحت عيون الأجهزة أمره. وحجة قيادات التنظيم عند توريطه في مأزقه هي: إثبات ولائه للتنظيم من خلال مخاطرته بنفسه، والواقع أنهم يتخلصون منه بهذه الطريقة بعد أن يستنفدوا كل طاقاته.

3.2.2.1 الوصاية السياسية

كانت الوصاية السياسية – زمن أحداثٍ احتضنها مجتمع الروايـة - تقـوم بدورها على أكمل وجه، خاصة أن مصادر المعرفة الـسياسية لـم تكـن متنوعـة ومفتوحة كما هي الحال اليوم، وكان للمذياع الدور الأبرز في اسـتقاء المعلومـات، فهو متوفر في أغلب البيوت، ولذا يعد مصدراً هاماً لمواكبة الأحداث المتـسارعة، والاستماع إلى البرامج الحوارية والتحليلات السياسية وما شابهها، التي تساهم فـي تشكيل الوعي السياسي عند المتلقي، ولكنها لا تصل به إلى حدود النضج الكامـل؛ لأن المعرفة الحقيقية لا تكون بالثقافة السماعية، التي تطبع من يجعل المذياع وسيلته الوحيدة للتثقيف بطابعها؛ فينقاد دون شعور إلى ترداد ما سمعه، معتقـداً صـحته، ومعتداً بمعرفته السطحية، بوعي غائب أو على الأصح مغيب. فهذا المصدر - على سعة انتشاره- لا يكتفى به؛ لأنه يخضع لتوجهات أصحاب المحطات الإذاعية، وهم من يتحكم في إعطاء المعلومة التي يرغبون في انتشارها، وبث الفكرة التي يسعون لتبنيها، وحجب ما لا يتناسب مع توجهاتهم من حقائق أو معلومات أو تحليلات، هكذا تقدم النصوص وسائل الاتصال المتَاحة.

ولذا، فلابد من مصدر أشمل وأكمل يتيح للمرء حرية المعرفة، وتشكيل وعي حقيقي مبني على أُسس علمية، والتعرف إلى نظريات أبدعها مختصون فـي هـذا

الشأن. فكان الكتاب هو المنهل العذب وإن كان بعيد المنال في كثير من الأحيان، فلا غنى عنه لمن يطمح إلى نضج سياسي ومعرفة متعمقة، خاصة أنه يملك حرية انتقاء الكتاب الذي يرغب في قراءته من بين كتب عديدة، لكن المعـضلة التـي تواجـه الباحث هي عدم توفر كل ما يرغب في مطالعته من كتب سياسية داخل البلاد:" لـم تعد الكتب المتوفرة في المكتبات المحلية ترضي شغفه بالعالم الجديد الذي اكتـشف، فكان في كل رحلة مع والديه إلى الدول المجاورة، الأردن أو سوريا ولبنان، يجلـب معه بعضاً من الكتب الممنوعة والمحرمة"[1]. والسر في عدم توفرها ليس نقصاً في الإقبال عليها، أو بعداً عن مصادرها التي طُبعت فيها، أو غيرهـا مـن الأسـباب المادية، إن السبب في ذلك هو منع السلطات دخول مثل هذه الكتب السياسية؛ خشية أن يؤثر محتواها على أفكار قارئيها، وهم يستندون في ذلك إلى حِس أمني بخطورة مضامينها، فتُمنع بدعوى مخالفتها القوانين والأنظمة، وخطورتها علـى الأمـن، أو يستندون إلى فتوى دينية تُحرم دخولها إلى البلاد فضلاً عن تداولها، ولا فرق عندها بين أن يحرم كتاب ما، أو أن تُحرم القراءة لكاتب بعينه بغض النظر عمـا يكتبـه، حتى تصبح رؤية اسمه على أي كتاب مدعاة للمنع والمصادرة، والمنع والتحريم هو ما يدعو هشاماً إلى جلب الكتب من خارج البلاد بطريقة غير نظامية، قـد يعاقَـب عليها إذا ما ضبطت بحوزته، أو تصادر كتبه – في أقل تقـدير- ولا يمكـن مـن إدخالها، هذا إذا لم يصبح من المشْتَبه بهم في المرات القادمة فيفتش تفتيشاً دقيقاً:

" ... فقد كان ينفق كل مصروفه على الكتب الماركسية غير المتاحة في بلده، وخاصة مؤلفات آرنستو تشي غيفارا، وريجس دوبريه، وفرانز فانون، بالإضافة إلى مؤلفات ماركس وانجلز وبليخانوف ولينين وتروتسكي وستالين، التي تـشكل الـزاد الفكري الرئيسي. كانت هذه الكتب، بالإضافة إلى الأعمال الأدبية والروائية العالمية الخالدة، تباع بأرخص الأسعار على أرصفة الشوارع في عمان ودمشق وبيـروت، وعلى عربات أشبه بعربات الخضار"[2].

---

[1] الحمد، العدامة: 12.

[2] المرجع نفسه: 12.

وكثيراً ما يكون للموظف دور كبير يصل إلى حد التطرف في محاربة دخول الكتب، صحيح أن النظام يمنع دخول كثير منها، لكنه يطبق النظام بشده، ويزيد عليه قوانين جديدة حسب أهوائه الشخصية، رغبة منه في إثبات إخلاصه في عملـه، أو حرصاً على إخلاء مسؤوليته؛ لذا يقوم بمنعها كلها لعلمه بأنه لن يسأل عـن منـع كتاب مسموح، لكنه سيساءل عن دخول كتاب ممنوع.

وما يقال في شأن الكتب يقال في أمور كثيرة مشابهة، فأي نظام أو قانون مهما كان صارماً أو قاسياً سيصب في المصلحة العامة، خاصة أنه لا يـصدر إلا بعـد دراسة من لجان مختصة تضمن- في أسوأ الاحتمالات- الحد الأدنى مـن الفائـدة العامة، ولكن من يتقربون إلى رؤسائهم بادعائهم الإخلاص يزيـدون شـدة النظـام وصرامته قسوة وتعسفاً، ونشاهد مثل ذلك في غرف التحقيق عندما كان يحقق مـع هشام والمتهمين معه بالاشتراك في التنظيم؛ فهم يتعرضون لأقسى صنوف التعذيب تجاوزاً للأنظمة والتعليمات، وتعدياً على الصلاحيات المخولين بها:" ... العلة ليست في الأنظمة السياسية، ولكنها في من يحاولون إثبات إخلاصهم لهذه الأنظمـة بـأي شكل من الأشكال، حتى وإن كان ذلك على حساب النظام ذاته. وحتى إن كان ذلـك على حساب ضحايا مثلنا" [1].

ونشهد تدرجاً في الإخلاص المدعى يصل إلى أعلـى المـستويات؛ فموظفـو الأجهزة يقومون بأدوار لا يرضاها ولاة الأمر، ويحدثون تجاوزات لا يقرونها - لو علموا بها، وفي حالة وجود تجاوزات لحقوق المواطنين يخلي المسؤولون مسؤوليتهم أمام الحكومة، ويتنصلون من أفعالهم مخافة أن يقعوا في إدانات قد تفقدهم مناصبهم التي يتبوؤنها، أو أن يعاقبوا على إجرامهم:

" – ولكن المهم عندهم هو إخلاء مسؤوليتهم فيما لو حدث ذلك. أمـا حياتـك ذاتها، فإلى الجحيم وبئس القرار.

-إخلاء مسؤوليتهم أمام من؟

وضحك عارف وهو يقضم لب التفاحة ويقول:

---

[1] الحمد، الكراديب:33

- أمام الدولة يا عزيزي. الدولة حريصة على حياتك يا صديقي... حتى الـذين ماتوا هنا قالوا إنهم ماتوا بالسكتة القلبية وليس بالتعذيب أو الانتحـار أو أي شـيء آخر لا يعلمون عنه"[1].

ولتغطية جرائمهم الإنسانية يتخذون الدفاع عن الدين ذريعة لتبرئـة سـاحتهم، وتكون تهمة المروق عن الدين تهمة جاهزة تلقى جزافاً، وهي وسيلة دفاعيـة عـن أنفسهم قبل أن تكون اتهاماً لمذنب:" ليس للمسألة يا صاحبي علاقة بالدين... ليـست القضية قضية إسلام أو مسيحية أو يهودية أو غيرها. إنها مسألة سياسـية بحتـة لا علاقة لها بأخلاق أو دين أو إنسان. إنهم لا يريدون الإحراج وتشويه السمعة لـيس إلا..." [2]

أما على المستوى الاقتصادي، فعلى الرغم من تدفق الثروات، فإن المـواطن يعيش حياة الكفاف – كما يذكر السارد - وما يأخذه لا يلبي حاجاته في العيش أو في شراء الكتاب؛ لأننا نتحدث عن شريحة قارئة؛ وجل الثروة يذهب إلـى حفْنـة مـن الناس، يقول:" يعطونك الريالات العشرة!.. وكيف يستفيد بعض الناس؟ الدنيا أرزاق يا صاحبي... إن ما ينفق على كل منا لا يتجاوز الريالات الخمس، وربما أقل. أمـا الباقي... ولم يكمل عارف جملته، بل نظر إلى الجميع، وأشار إلى فمه إشارة فهمها الجميع، إذ أخذوا يضحكون ويصبون آخر قطرة مرق، على آخر حبات أرز"[3].

إن مجمل التوصيفات السياسية والاقتصادية والاجتماعية لا تَعدو أن تكـون تحليلاً أدبياً لمجمل الحياة العربية في مجتمع الرواية، وقد حاول الكاتب فـي تقـديم ذلك كُله توظيف الموروث، لينقد من خلاله أيـضاً كُـل أنـواع التـسلط والقمـع والمصادرة، وليست علاقة رواية(شرق الوادي) "بالموروث توظيفاً مـصطنعاً ولا استلهاماً عجائبياً ولا تصوفاً ضبابياً أو استشهاداً معلوماتياً. إنها مواجهـة للتـاريخ بالسؤال المدمي وبالكلمات المحرمة، وبالذاكرة المتحفزة الغاضبة، لأن تاريخاً متلبداً ملبداً لا تنفع عنده حرقة. إنها رواية المعركة ضد الترهل والتهـرؤ، ضـد سـلطة

---

(1) الحمد، الكراديب: 72ـ 73.

(2) المرجع نفسه: 76ـ 77.

(3) المرجع نفسه: 69-70.

القمع، ضد التاريخ اللاتاريخ. إنها محاولة إثارة السؤال المكبوت وتحريك القناعـة المترسبة وإعادة النظر في المسلم به، وهي أيضاً معركة البحث عن الانسجام مـع الذات ومع الكون احتلالاً لمكان في هذا الفضاء المتوه"[1].

[1] سليمان: فتنة السرد والنقد، 24.

الفصل الثاني
المضمون الديني والإنساني

1.2 المضمون الديني

1.1.2 الاختلاف في فهم الدين

إن أسباب اختلاف الناس في فهم الدين كثيرة لا يمكن حصرها، لكن الـراوي يركز على أهم أسبابها؛ وهو غرس مفاهيم خاطئة عند الناشئة، تجعل نظرتهم إلـى الدين من المنظور الضيق الذي تلقوه صغاراً، إذ يؤثر على اتساع آفـاقهم كبـاراً، ويبدو الدين عند بعضهم على خلاف ما يجب أن يكون عليه؛ فهو دين منغلق علـى ذاته، بعيد عن التسامح والانفتاح على الآخر، الناس الذين يمثلون هذا الدين بعيدون عن الرياء والتزلّف والنفاق، وغيرهم منافقون بعيدون عن جادة الـصواب، ويـأتي ذلك في الوقت الذي يتناقض هؤلاء الدعاة مع أسس الدين الحق؛ الدين الذي يـؤمن بحق الاختلاف، ويحترم الإنسان ويحفظ له حقوقه، وهو أمر يزعج كثيـرين ممـن جعلوا أنفسهم أمناء على الدين، وهذا الأستاذ عوض نموذج على معلم همـه مـلء عقول الطلبة بالحِقْد والتعصب الأعمى:" لم يكن التلاميذ يعون معنـى كثيـر مـن الأشياء التي يرددونها في أجوبتهم، ولكن دروس الأستاذ عوض رسخت في أذهانهم أن اليهود والنصارى أشرار، وأن العلمانيين منافقو هذا الزمان، مـثلهم مثـل أبـي سلول وجماعته من المنافقين أيام الرسول، وكان ذلك كافياً بالنسبة للأستاذ عـوض الذي اطمأن إلى أن تلامذته قد حفظوا ما علمهم إياه من خلال المسابقة"(1).

ونجد عند الشخصيات الروائية اختلافاً كبيراً في فَهم الدين يـصل إلـى حـد التناقض - بعض الأحيان، بل الصدام والاتهام بالجهل لمن يخالف أولى الأمر فـي الرؤية. وإن كانت بعض المسائل مدعاة – حقيقةً – لتعدد الآراء كالاختلاف علـى نظرية داروين في أصل الأنواع، وتبدو شخصية مؤمنة بـالتطور والتحـول فـي طرائق التفكير والنظر إلى مفردات الطبيعة ونسبية القيم الاجتماعية وعدم ثباتهـا، ولكنها تنظر إلى المسألة وفق قناعاتها الخاصة؛ فقد لا تـؤمن بتغيـر الأنـواع أو

---

(1) الحمد، ريح الجنة: 152.

تحولها ولكنها تؤمن بما هو بشري من مسالك وقيم وعادات. والمسألة الثانية التـي تشكل مأخذاً على الذين يدعون التمثيل للدين أنهم يتخذون من اليهود مِشْجباً يعلقـون عليه أخطاءهم، وإن كان من حق اليهودي أن يفعل ذلك – وليس بالضرورة دائماً – فإن من واجب المسلم المشاركة في الإنجازات العلمية النظرية والتطبيقيـة فيـصبح إلصاق التهمة باليهود لا يحمل وزناً كبيراً، وتتحمل الأُمة بذاتها مـسؤولية إفـساح المجال للآخر لتشويه سمعة الإسلام. والمسألة الثالثة تَكْمن في إشعار الكاتب المتلقي أن مجتمع الرواية لا يزال يعيش في عصر الكتاتيب والتلقين وهو نقد تربوي لا شك في ذلك:" يذكر ذات مرة أنه دخل في مجادلة مع مدرس الدين حول نظرية النـشوء والارتقاء لدارون، حين شتم هذا المدرس النظرية واصفاً إياها بـالكفر والإلحـاد، وشتم صاحبها واصفاً إياه باليهودية والمؤامرة اليهودية على الإسـلام والمـسلمين. يذكر يومها أنه قال للمدرس إن هذه النظرية إنتاج علمي، والعلم سيد العصر شئنا أم أبينا. قد يخطئ دارون وقد يصيب بشأن أصل الإنسان وأصل الأنواع، ولكن التطور حقيقة تفرض نفسها، كما أن دارون ليس يهودياً لا أباً ولا أماً. يومهـا اتخـذ منـه مدرس الدين موقفاً عدائياً، وأصبح لا يناديه إلا بالفاسق"[1].

أن ينتقد مدرس الدين نظرية النشوء والارتقاء شيء مبرر؛ فكثير من رجـال الدين حاربوا هذه النظرية اعتقاداً منهم بمخالفتها أصلاً مـن أصـول الـدين. وأن يوصف دارون بالكفر والإلحاد شيء مقبول - على الرغم مِن تزمته، إلا أن موقف المدرس العدائي تجاه هشام ووصمه بالفسق مراراً وتكراراً أمام زملائه يرسخ الغلو والتطرف بين الطلاب، ويزرع شقاقاً بينهم من خلال انقسامهم إلى فريق مدافع عن هشام وآخر يفسقه. وهذا يدل على ضِيق ُأفق المدرس وعدم فَهمه قِيم الدين السمحة التي تستوعب المخالفين في الرأي وتدعوهم بالحسنى، على فرض أن ما قاله هشام مخالف الدين جملة وتفصيلاً، والواقع يشير إلى أن في كلامه قدر كبير من الصحة، إضافة لحقه المشروع في عرض وجهة نظره ومناقشتها مع ُأستاذه، لكن المعلم قـد تعود من تلاميذه الإصغاء دون أن ينبس أحدهم ببنت شفه، فكيف بحواره ومناقـشته أمام الملأ، هذا ما لا يقبله الأستاذ، ويعده إقلالاً من شأنه وتجرؤ على هيبته، هذا من

(1) الحمد، العدامة: 14-15.

جانب، ومن جانب آخر فهو يريد أن يلقن طلابه دروس الدين تلقيناً كما أخذها هو: دون فهم أو استيعاب، ويكفيهم الحفظ وترداد ما قاله دون إعمال العقل. وهذا الأسلوب مستشر بين كثيرين غيره، فهاهو عدنان يردد كالببغاء ما سمعه عن تحريم الفن، ويتخلى عن هواية الرسم التي عشقها منذ نعومة أظفاره، وعانى الأمرين في تنميتها على الرغم من تسلط والده، فتجاهلها وكأنها شيء لم يكن:

" ولكنك موهوب يا عدنان... حرام أن تضيع هذه الموهبة.

وابتسم عدنان وهو يقول بلا اكتراث، ودون أي انطباع واضح على وجهه:

- بلا موهوب بلا بطيخ... كل ميسر لما خلق له. والخيرة فيما اختاره الله.

ثم بعد صمت قصير:

- وعلى أية حال، لقد فكرت جدياً في مسألة الفن هذه... ما الفائدة فعلاً من الفن؟... إنه وقت ضائع لا يرضاه الله. وأنا لا أريد أن أضيع وقتاً سوف أُسأل عنه يوم الحساب"[1].

إن اقتناع عدنان بتضييع موهبته بهذه السرعة والسهولة يدل دلالة واضحة على أن سلطة الدين أعظم شأناً من سلطة المجتمع، فعلى الرغم من محاولات والده المستمرة لإحباط طموحاته، إلا أن قناته لم تلن، ولم يزدد إلا إصراراً على تنمية موهبته، وإنفاق جلّ وقته في رعايتها، ولكن ما أن سمع بتحريم الرسم، حتى استجاب سريعاً لاجتناب هذا المحرم، ولاشك أنه مستند على فتاوى دينية، فمازال سنه لا يؤهله للتوصل إلى حكم قاطع في مثل هذه المسائل، كما أن التزامه الديني كان منذ وقت قصير لا يخوله بالإفتاء في مسألة الرسم، التي ادعى أنه فكر جدياً فيها، والواقع أنه لا يعدو أن يكون اقتناعاً برأي سمعه من غيره، وإن كان ثمة تفكير فهو في تطبيق الفتوى من عدمها، ويبرهن على ذلك ما ساقه من تعليل تحريم الرسم: بأنه وقت ضائع سيسأل عنه يوم القيامة. والمفارقة أنه اجتمع رأي السلطة المجتمعية والفتوى الدينية على النهي عن الرسم، كما تطابق تعليل حكمهم: ضياع الوقت. إلا أن الفتوى أخذت جانب العقاب الإلهي بعين الاعتبار، لهذا أفلحت في التأثير عليه، بينما كان والده يركز على الفائدة الدنيوية التي سيجنيها من استثمار

---

(1) الحمد، الشميسي: 58.

وقته في جمع المال، ففضل عدنان الفن على المال، لكنه لم يكن متردداً في تفضيل آخرته على أولاه- حسب اعتقاده. وهذا التزمت قاده إلى غاية التطرف، حيث طبق إيديولوجيته، التي اكتسبها حديثاً، على كل كبيرة وصغيرة، معتقداً أنه - ومن كان على نهجه- هم الذين يستحقون وصف مسلم، وما عداهم خارج دائرة الإسلام، خاصة من ينتمون إلى أحزاب سياسية، أو يتبنون أفكاراً وضعية، وعلى رأس القائمة هشام ورفاقه:

" – يا لك من مراوغ ذكي يا هشام... أنت موهبة فذة. ليتك تكون من نصيب الإسلام وأهله.

وفغر هشام فاه وهو يقول:

- وهل أنا بوذي يا عدنان، أم أنني أبو جهل؟!

وبكل هدوء قال عدنان:

- بل ألعن من كل ذلك... ألست ماركسياً؟ ألست بعثياً؟ أنا أعرفك أكثر من نفسك... ذلك كاف لإخراجك من الملة"[1].

إن أهون كلمة ينطقها عدنان وصحبه هي اللعن أو التفسيق، وأيسر حكم يصدره أحدهم: الإخراج من الملة. فقد قادهم الغلو في الدين إلى تكفير كل من ليس على نهجهم؛ فهشام صديق الطفولة، وزميل الدراسة، ورفيق الدرب، أصبح أشد كفراً من أبي جهل – في نظره، بل أكثر من البوذي بعداً عن الإسلام. كل هذا يصدر عن عدنان الذي لم يمضِ على توجهه الجديد سوى وقت قصير جداً، إذا ما قيس الزمن بالساعات والأيام، أما إذا قيس بفعله في شخصيته فقد تحول إلى شخصٍ آخر لا علاقة له بعدنان الذي عرفه طيلة السنوات الماضية، ولم يغب عن ناظره إلا بضعة أشهر، فوجده شخصاً آخر: "ولم يكن عدنان يأتي إلى المقصف وحده، فغالباً ما كان يرافقه زميلان من ذوي اللحى المتروكة وشأنها دون تهذيب، وبعض الأحيان يزدادون إلى خمسة، يشربون الشاي ويتحدثون بهمس لا يكاد يسمع، وكان أكثر ما أثار استغراب هشام هو أنهم لا يبتسمون أبداً، وإذا حدث ذلك من أحدهم، غطى فمه

(1) الحمد، الشميسي: 65.

بطرف غترته وكأنه يعتذر، ثم يعود إلى تلك الملامح التي لا توحي بشيء، وكـان عدنان يفعل الشيء نفسه. ولم يكن يعهده كذلك"[1].

تبدلت شخصية عدنان تأثراً بخلطائه، وليس اقتداء بشيوخه كما كان معهوداً في الجماعات الدينية، وهذا تحول خطير في هذه الجماعات، أدى إلى منعطف تـاريخي استحق الرصد من قبل الراوي، ففي السابق كان أحدهم يتلقى العلم على يدي عـالم جليل أو فقيه معتبر، لأن أعداد طالبي العلم الشرعي كان يقابلها عـدد كـافٍ مـن المعلمين، ولما صار انتشارهم أوسع وأعدادهم في تزايد لم يتح لكثير منهم تحصيل العلم الشرعي الذي يؤهلهم معرفة حدود الدين، وإدراك مقاصده، فأضحى الطالـب يأخذ علمه عن زميل له لما يبلغ بعد درجة عالية في علمه، بل إن منهم من لا يفقـه في دينه إلا قليلاً، ثم استفحل الأمر إلى أن بلغ ظاهرة عامة بينهم يكاد لا يسلم منها إلا نوادر، فضلل بعضهم بعضاً، وتزيدوا في الدين، إلى أن كونوا لهم سمتاً تكلفـوه تكلفاً، وتمحلوا في إظهاره: يتحدثون بهمس لا يكاد يسمع. لا يبتسمون، وإذا حـدث ذلك من أحدهم غطى فمه:" اختفت البسمة التي حاول اغتـصابها أمـام المـضيفة، وعادت إلى وجهه تلك الصرامة وذلك الجمود، بل تلك القسوة، التـي أصـبحت لا تغيب عنه منذ أن هداه الله إلى الطريق القويم، وهو الذي عرف بالمرح ونشر روح المرح أينما حل أو ارتحل، كما يتذكر أصدقاؤه القدامى. فـالمزاح يـذهب الهيبـة ويميت القلب، وهو لا يريد أن يموت قلبه، إذ كفاه موتاً تلك السنوات الجاهلية قبـل أن يمن الله عليه بالهداية"[2].

لكن الراوي يذكر نموذجاً مناقضاً لعدنان ومن معه، عـن طريـق شخـصية لقمان:" انخرط في حلقة تنكيت وفكاهة كانت تتجمع حـول لقمـان"[3]. فلقمـان لا يضحك فقط بل يضحِك، فهو صاحب مرح وفكاهة؛ لذا يتحلق حوله زملائه استئناساً بأحاديثه ورغبة في استماع طرفه، ولو لم يكن لقمان ذا نهج معتدل لما صدر عنـه ذلك، ولّما رد على تحريم الغناء على الإطلاق بقوله:" ذلك عندما يدعو إلى معصية،

---

(1) الحمد، الشميسي: 73.

(2) الحمد، ريح الجنة: 31.

(3) الحمد، الكراديب: 206.

وليس عندما يلين القلوب للطاعة"[1]. فهو يفتي بتفصيل للمسألة وليس حكماً تحريمياً دون تعليل أو تفسير: " لا يجوز طلب الرزق في الغناء... الغناء ترويح للنفس، وشفافية للروح، ودعوة للإيمان عندما يكون ملتزماً، ولا غير ذلك"[2].

وهذه الإشارة إلى ضرورة ترك التزمت تتبعها إشارات أُخَر: " حتى والده لم يكن يؤدي الفروض في المسجد أكثر الأحيان، كأكثر أهل الدمام، بل كان يؤديها في المنزل غالباً، وذلك على عكس أهل الرياض والقصيم الذين لا تجوز الصلاة عندهم إلا في المسجد عندما لا يكون هناك عذر لتأديتها في المنزل سواء فرداً أو جماعة"[3]. إذ كان أهل الدمام أقل تشدداً من أهل الرياض والقصيم، وقد قارن الراوي بينهم في مواطن كثيرة، تضمنت إشارات واضحة إلى تحيزه للنموذج الأفضل – في نظره، وهو فهم أهل الدمام للدين، إذ انتقد النموذج الذي لا يعجبه، من خلال مقارنته بآخر، وكأنه يطرح بديلاً واقعياً يمكن تعميمه: " كان أبوه في غاية التعجب من هذا " التطوع" الذي هبط على ولده فجأة، وهشام يعلم أن والده لم يكن مرتاحاً لذلك كثيراً. فوالده يرى أن تأدية فرض الله بإخلاص، وحسن معاملة عباد الله، هما كل ما يحتاجه الفرد للسعادة في حياته الدنيا والآخرة"[4]. لم يكن أبو هشام مرتاحاً لالتزام ابنه بغير ما هو واجب، لأنه متعود على تسامح أهل الدمام؛ يرى أن حسن الخلق وتأدية الفروض بإخلاص هما ما يجب المحافظة عليه دون تواني، أما ما زاد عليها فهو تزمت لا ضرورة له، استغربه من هشام، الذي غادر إلى الرياض قبل بضعة أشهر، وعاد يحمل أفكارهم التي لم يرتح الوالد إليها، وقد يكون السبب الرئيس في عدم راحته لذلك هو خوفه من أن يجبر على مجاراة هشام في أعماله التي لا طاقة له بها:" وما أن بدأ المصلون في المغادرة، حتى وقف هشام وأخذ يصلي ركعتي السنة وعيناه لا تفارقان " أبو محمد" الذي كان يتسنن بدوره. كان أبوه في غاية التعجب من هذا "التطوع" الذي هبط على ولده فجأة، وهشام يعلم أن والده

---

(1) الحمد، الكراديب: 205.

(2) المرجع نفسه: 206.

(3) الحمد، الشميسي: 136.

(4) المرجع نفسه: 137.

لم يكن مرتاحاً لذلك كثيراً... ولكنه لم يجد بداً من مجاراة والده، فصلى ركعتي السنة بسرعة وجلس يسبح ويحوقل ويهلل. ولكن هشام أطال في صلاته كي تتوافق مع صلاة أبو محمد"[1]. فقد جر الوالد إلى الرياء وهو لا يعلم بأن ما يفعله هشام كان نفاقاً:" وفي تلك الليلة ذهب لصلاة العشاء مع الجماعة في المسجد، وذلك على غير العادة، واختار المسجد القريب من بيت نوره الذي فيه والدها عادة... ذهب مباشرة وجلس إلى يمينه، بعد أن حرص على أداء ركعتي تحية المسجد، ثم تناول المصحف وأخذ يقرأ أول سورة صادفته في انتظار إقامة الصلاة... وانتهت الصلاة، وتفرق معظم الحاضرين، وبقي أبو نورة لبعض الوقت يؤدي ركعتي السنة بتؤدة، وفعل هشام مثله"[2].

فقد أصبح إظهار التدين وسيلة يصل بها إلى نورة عن طريق تقربه من والدها، لأنه يعلم أن نوره سجينة البيت، ولن يبلغها إلا عن طريق كسب ود السجان/ الوالد، وهذا تحول خطير لم تظهر ملامحه إلا في وقت متأخر:" كانت أمه تحدثه كيف أن النساء كن يعملن في الحقول، ويغشين الأسواق، ويستقبلن الضيوف، وهن كاشفات الوجه. ولكن، حمداً لله، منذ أن بدأ الدعاة يفدون إلى المنطقة، ويعلمون الناس الدين الحق، قبعت المرأة في بيتها حيث يجب أن تكون"[3]. وهذا نموذج متسامح آخر، وهو نموذج الحياة القروية البسيطة.

2.1.2 الأقنعة الدينية

بما أن المجتمع يرى الشخص الملتزم بتعاليم الدين إنساناً طيباً، قريباً إلى الله، وبالتالي قريباً إلى قلوب خلقه، فهو يستحق الاحترام والإجلال بل التبجيل، في بعض الأحيان، وهذه المسلمة تقودنا لتفسير انتشار الأقنعة الدينية بين أفراد المجتمع؛ إذ أصبح إظهار سمت التدين وسيلة متبعة عند كثيرين لتحقيق مآربهم، وذلك عن طريق تحقيق السمعة الحسنة التي تضمن لصاحبها ممارسة كل المحاذير في الخفاء،

---

(1) الحمد، الشميسي: 137.

(2) الحمد، العدامة: 231.

(3) الحمد، ريح الجنة: 136.

وفي الرواية نجد تأكيداً على هذا المعنى في كثير من النصوص، فقد كاد هـشام - في لحظة ما - يصرخ في وجه (موضي) البريئة المتألمة:" أنت علـى حـق فيمـا قلت... أنا شيطان يرتدي قناع ملاك. بل أكثر من شيطان، فالشيطان مفـصح عـن نفسه، أما أنا... أما أنا فنفس شيطان ومظهر ملاك"[1]. ولكن لعلمـه بـأن النـاس يتعاملون بالظاهر تشجع في التمادي في نفاقه، " وهدأت نفسه قليلاً، وعـادت إليـه الروح، وحمد الله على تلك الأقنعة الجميلة التي نحملهـا، وتُخفـي حقيقتنـا عـن الآخرين، ولكن احتقاراً شنيعاً لنفسه أخذ ينتشر في أرجاء نفسه من نفسه"[2]. وهـذا الحكم الظاهري يوقعه في مأزق عندما حاول الاستقامة، لأن واقـع هـشام الجديـد يظهر أنه شاب متهتك يسير في سبل ضالة يرفضها الدين والمجتمع، ولذا فلا يمكن تصورهم لعمل صالح يبدر منه، فكيف يصدر الخير عن شخص مثله، يقترف كـل تلك الموبقات:"... لماذا لا يصدقون أن ما فعله ليس رياء أو مكراً خبيثاً، بل إحساساً صادقاً بالفعل؟... وابتسم حين تذكر خاله. يا له من رجل طيب تخدعـه المظـاهر كأكثر الناس... فعندما كان بريئاً حقاً لم يمدحه، وعندما سقط في الخطيئـة مدحـه بإسراف. ولكنه غير ملوم، فليس له إلا الظاهر. رآه يصلي فحكم عليه بالصلاح، مع أن أفسد خلق الله يصلون مع المصلين"[3]. وبعض هؤلاء الفاسدين الذين يصلون مع المصلين ليسوا بالضرورة مرائين، فبعضهم لا يتستر بالدين وإنما هي قناعة وإيمان داخلي راسخ بأهمية الصلاة، لكن صلاتهم لا تنهاهم عن الأخلاق الرديئة، فيقعـون في فساد لا يمكن أن يتصور من مصلين. وهذه حقيقة تغيب عن الـسلطة الدينيـة/ الاجتماعية، التي تحكم على صلاح المرء أو فساده من خلال محافظته على الصلاة بغض النظر عن بقية أفعاله:" وفي الصباح ينهض الجميع، وقد تحولت رؤوسهم إلى بحر متلاطم الأمواج، فيجدون بقايا كبسة البارحة التي لا يعرفون كيف أكلوها... أما هشام فكان يأخذ حماماً طويلاً، ثم يغادر لحضور صلاة الجمعة مع خاله، ويتنـاول

---

(1) الحمد، الشميسي: 163.

(2) المرجع نفسه: 163.

(3) المرجع نفسه: 51.

الغداء في البيت الكبير"[1]. فهشام ورفاقه يقضون الليل في سكر وعربدة، متخفين تحت جنح الظلام وخلف الأبواب المغلقة، وما أن يصبح الصباح حتى يبدأ هشام في ارتداء قناع الفضل والفضيلة؛ لكي يخادع خاله ويكسب ثقته، عن طريق أداء الصلاة معه. وهذا ليس أمراً خاصاً بهشام وإنما هي ظاهرة يمكن رصدها عند كثير من شخصيات الرواية، أو بالأحرى من أفراد المجتمع:" لم ينتهوا من إنزال الحاجيات ووضعها في أماكنها إلا قبيل العشاء بقليل، وقد حرصوا على أداء صلاة المغرب في المسجد القريب، وحرصوا على أن يراهم أهل الزقاق وهم يؤدون الصلاة."[2]. أصبحت الصلاة في المسجد سبيلاً لكسب ثقة أهل الحي، ورياء أجمع هشام ورفاقه على العمل به دون تردد، ودون اتفاق مسبق؛ وكأنه أمر مفروغ منه لا يحتمل رأياً مخالفاً.

3.1.2 الطائفية المذهبية

يربي كثير من الآباء صغارهم على الطائفية منذ نعومة أظفارهم، وليس والد هشام استثناء عن مجتمعه، فما هو إلا من غُزية إن ترشد يرشد، هذا على الرغم من ثقافته العالية، وتحرره الفكري إذا ما قورن بغيره:

"... ونصائح أبيه في عدم الاختلاط بالرافضة والبعد عنهم، فهم غير موثوق بهم في التعامل مع السنة، ولكنه أزاح كل هذه الأفكار التي انسلت دون إرادة منه، والتي يعتبرها من الأوهام وهو الشاب المثقف، وهو يعرف زكي ويحبه، ويعلم أنه شيعي..." [3].

لكن هذه الأوهام تجد طريقها إلى نفس هشام، وما كَبتَه في قلبه ظَهر في فلتات لسانه، وعلى صفحات وجهه، فعلى الرغم من أن المنتمين إلى التنظيمات السرية لا يعترفون بالمذاهب الدينية – حسب توصيف السارد، ويطالبون بالمساواة بين جميع

---

(1) الحمد، الشميسي: 156.

(2) المرجع نفسه: 151.

(3) الحمد، العدامة: 220-221.

فئات المجتمع، إلا أن ترسبات الماضي لا تريد أن تغادر هشام، وظهرت معلنة عن نفسها على هيئة سؤال بفلتة لسان:

" – ولماذا تريد الذهاب إلى القطيف؟

وبتهكم، أجاب منصور:

- لسبب بسيط... لأنني من هناك، أهلي هناك، أعيش هناك.

وبدت الدهشة على وجه هشام، وهو يقول بعفوية:

- أنت شيعي إذن؟

ندم هشام على عجلته في السؤال، وأراد الاعتذار..."[1].

ويمارس ضد الأقليات المذهبية طائفية على مستويات متعددة يرصدها الروائـي ابتداء من سائق الأجرة وانتهاء بأعلى المناصب في الدولة:

" – الأخ منين؟

قال السائق في محاولة لبدء حديث معه.

- من الدمام.

أجاب بسرعة ودون اكتراث وهو ينظر من النافذة.

- من الشرقية...

- نعم.

- عسى ما أنت برافضي"[2]؟

ليست الأوصاف التي قدمها لنا الراوي عن السائق تدل على أنه من رجـال الدين المتزمتين أو حتى ممن للدين أولوية في حياتهم، بل هي أوصاف لرجل أقرب إلى الأعرابية منه إلى التدين " رجل شديد السمرة، بوجـه مثلـث شـديد النحافـة والجفاف، ولحية مثلثة صغيرة، وشارب كثيف أسود كأنه قوس، وضـفائر طويلـة تتدلى على كتفيه"[3]. ويستطرد في وصفه فيقول:" ... وهو يبتسم ابتسامة واسـعة، كاشفاً عن أسنان بعضها مفقود وبعضها داكن اللون من أثر التدخين، وسـن ذهبيـة

---

(1) الحمد، العدامة: 31.

(2) المرجع نفسه: 34.

(3) المرجع نفسه: 34.

وحيدة تلمع في مقدم الفم"[1]. وكان الراوي قبل أن يخبرنا بالصفات الشكلية للسائق قد أوحى إلينا بجشعه واستغلاله عندما أجبر هشام على دفع مبلغ كبير أكثر من الأجرة المعتادة لعلمه باضطراره وضعف موقفه، وكل ذلك يشعرنا بعدم منطقية سؤاله:" عسى ما أنت برافضي؟"

وأحياناً تظهر الطائفية على شكل مزاح بين الأصدقاء:

" – هذا هشام العابر... من الشرقية.

ثم وهو يضحك:

- هو "خبي" في الحقيقة، ولكنه يعيش في الشرقية.

- خبي ورافضي... ما صارت... الله يرحم ابن عبدالوهاب"[2].

وفي السجن والتحقيق تظهر الطائفية كنوع من أنواع الإهانة والتعذيب النفسي، وعلى الرغْم مِن أن المحققين يعلمون علم اليقين بأن المنتمين إلى هذه الأحزاب السياسية بعيدين كل البعد عن المذهبية الدينية، إلا أنهم يحاولون الضغط عليهم بمحاولة استفزاز مشاعرهم المذهبية الدفينة - التي تحمل في ثناياها عقَد الاضطهاد؛ لكي يشعروهم بالضعف والهوان، وبذلك يصبح المتهم عرضة للانهيار في أي لحظة، والاعتراف بكل ما يودون سماعه من أقوال تُدينه:

- هل تعرف أبو هريرة يا زكي؟..
- نعم يا بيه... إنه صحابي ومحدث جليل.
- يا ابن الزنوة... شيعي وتقول عن أبي هريرة صحابي جليل"[3]!

وفي محاكمة المذنبين تكون العقوبة قاسية من القضاة اعتباراً لمذهب المتهم؛ فإن كان من أهل السنة والجماعة فسوف يحاسب حساباً يسيراً، أما إن كان من مذهب آخر فلا مجال لتخفيف العقوبة، هذا إذا لم تُضاعف له:" لا تخف يا صاحبي... سوف تخرج من هنا حياً، ولن تؤاخذ كثيراً بما فعلت. وهل فعلت شيئاً يستحق أصلاً؟.. ثم... لم كل هذه الخشية والقلق؟ لو كنت جعفرياً أو زيدياً لاختلفت

---

(1) الحمد، العدامة: 34.

(2) المرجع نفسه: 274.

(3) الحمد، الكراديب: 104.

المسألة... ولكنك من أهل السنة والجماعة"[1]. وهذه الطائفية لم تكن موجـودة فـي السابق، بل هي دخيلة على المجتمع بسبب عوامل كثيرة أغلبها سياسي:

" – لا جديد... بعض الرافضة في القطيف والإحساء... وعلى أية حال لم أعد أهتم.

"بعض الرافضة؟!..."، تعبير جديد لم يعتده"[2]. فعدنان ركب موجة الطائفيـة المندفعة بقوة، بينما ظل هشام متحيرا في أمره؛ فلم يعتَد التفريق بين المذاهب، فضلاً عن إزدرائها.

إن انشغال النص بالمسائل الطائفية لا يعدو أن يكون كشْفاً وتعرية لواقع متشظ يفضي فيه الاختلاف الحميد إلى الخلاف الكريه الذي يفتت المجتمع، كما يفضي إلى نوعٍ من التحدي في انتهاك الحرام، وفي هذا الباب يرى نبيل سليمان أنه " في الوقت الذي تنامى فيه التيار الإسلامي ..، يواجه المدقق في الإنتـاج الروائـي النـزوع المطرد إلى مناوشة وانتهاك الحرام بتجلياته جميعاً، فما دلالة ذلك؟ هل هي تعـالي هذا الإنتاج على الواقع، ومفارقته الصارخة للمرجع، وخاصة أنه وهو يناجز الحرام الكثير إنما يمتح من/ ويخاطب القاع الاجتماعي الذي تنامى فيه التيـار الإسـلامي مشهراً على الأقل الحرام الديني والجنسي؟ أم أنه يمكن للدلالة أن تكون على نمـو وعي آخر في المجتمع، ينزع إلى العقلانية والديمقراطية والتعددية، ويفتقد قنـوات اتصاله غير الأدبية بمن يعبر عنهم وبمن يخاطبهم أساساً مـن النـاس فـي القـاع الاجتماعي السحيق والعريض معاً؟"[3]

والروايات نفسها "همست أو جهرت بقلق الأسئلة الكبرى للإنسان أمام الطبيعة والكون، أمام الأسطورة والدين، كما أمام جسده وموته أو أمام إرثه وراهنه مما يحد من صبواته ويعطل فاعليته"[4].

---

(1) الحمد، الكراديب: 117.

(2) الحمد، الشميسي: 62.

(3) سليمان، فتنة السرد والنقد: 25.

(4) المرجع نفسه: 28.

4.1.2 الإيمان والإلحاد

من المضامين الدينية التي تتحدث عنها الرواية ثنائية الإيمان/ الإلحاد، حيث تُعرض على أضرب متعددة، أظهرها للعيان: المجاهرة بالإلحاد. فيعلِن المرء عن إلحاده بطريقة مباشرة بأن يقولها على الملأ: إنه ملحد لا يؤمن بالله، أو بطريقة غير مباشرة بأن يظهر إلحاده في أقواله وأفعاله:

" – وسوف يكون معنا جارنا إبراهيم الشديخي، وهو ناصري متحمس و... ملحد.

وصمت عبدالكريم مرة أخرى وهو يبتسم، جائلاً بنظره حول الجميع في محاولة لاستشفاف وقع كلمته الأخيرة على الحضور. لم يبدر من أحد أي بادرة تنم عن أي انطباع، فيما عدا سالم الذي قال باندهاش:

- ملحد!.. تعني أنه لا يؤمن بالله. أستغفر الله العظيم..." [(1)].

كان الإلحاد من الظواهر التي انتشرت في العالم العربي في الستينيات، ويدل على ذلك أن هذه المجموعة من الشباب، التي سمعت عن إلحاد إبراهيم الشديخي، لم تُعر الخبر أهمية، ولم تحفل بهذه المعلومة التي لا تُعد جديدة عليهم، فهم يعلمون أن الإلحاد بدأ في الانتشار في أرجاء العالم العربي، وأنه لم يعد مستغرباً أن يسمع بإلحاد فلان أو فلان، بل وإعلانه عن نفسه، صحيح أن أعداد الملحدين ليست كثيرة، لكنها ظاهرة للعيان تلفت النظر سريعاً، ولا تمر مرور الكرام على مجتمع مؤمن؛ يمكن أن يتسامح في أشياء كثيرة ولا يلتفت إليها، لكن الإلحاد ليس منها:" أما وصاحبك الكافر هذا سيكون هنا، فإني أفضل الابتعاد والبحث عن أي شيء أفضل أقوم به. بالإضافة إلى أني لا أحب صاحبكم جمال، ولا خطبه... ألا تكفي الهزيمة أيها الأغبياء. أنا لا أحب هذا الرجل إنه شيوعي"[(2)]. إن من يعلِن عن إلحاده لا شك في استحقاقه لأن يوصم بالكفر، لكن الأمر يتعداه إلى اتهامات لأناس يؤخذون بالشبهة فيكفرون بها، بل إن الأمر يزداد سوءا؛ فيصبح التكفير تهمة جاهزة تطلق جزافاً على من يخالفهم.

---

(1) الحمد، العدامة: 139.

(2) المرجع نفسه: 141.

ويختلف الناس في تقبلهم آراء مخالفيهم باختلاف درجة وعيهم، فمـنهم مـن يطْلِق التُهم جزافاً، ومنهم من يستوعب الآخرين، ومنهم من يعرض عـنهم ويقـول قولاً لينا يمكنه من الخروج من مأزق النقاش دون خسائر:"... وعلى أية حـال مـا تقوله هو من الجدل المكروه، بل المحرم الذي نهانا عنه رسول الله صلى الله عليـه وسلم؛ لأنه لا يؤدي إلى نتيجة. لقد أمرنا بالتفكر في آيات الله ومخلوقاته وليس فـي ذات الله ... الله موجود. وهو يفصح عن ذاته في مخلوقاتـه ومـن خـلال رسـله وأنبيائه"[1]. فالإيمان يأخذ طابع التسليم والبساطة، والبعد عن الجـدل، بينمـا يأخـذ الطرف الآخر بعداً فلسفياً عميقاً قد يصل بالإنسان إلى بر الأمـان/ الإيمـان، فـي حالات نادرة؛ وذلك عندنا يوفق الباحث عن الحقيقة إلـى إتقـان ربـط المقـدمات بالنتائج، عن طريق استنباط البراهين والقرائن والعلل، على الطريقة المثلى. وبغير هذا سيدخل في متاهات لا يمكنه الخروج من دهاليزها المظلمة:

" الكل يبحث عن كتف عطوف قوي يبكي عليه ويلقي عليه بأحمالـه، ولكـن القليل هو من يريد أن يبقى باكياً على ذلك الكتف، فهو لذيذ حقاً ولكن الألذ منـه أن تخطئ وتصيب، فاللذة في وجود نقيضها وليس في مجرد وجودهـا. شـيء لذيـذ وجميل أن تجد من يكون مسئولا عنك طوال الوقت، ولكن الثمن باهظ جداً... إنـه الحرية ذاتها"[2] وفي أحيان كثيرة، يهتدي الإنسان إلـى الإيمـان، بعـد تخبطـات وجولات لا قِبل له بمواصلة السير في منعرجاتها، فيسلم أمره إلى الله بعد أن كـان متكلاً على عقله وعلى أفكار استخلصها من آخرين، لكن عقله البشري لا طاقة لـه باحتواء كل هذا الوجود المترامي/ المتداخل في الوقت نفـسه، المبعثـر/ المنـسق، المنسجم/ المتصارع، ثنائيات لا حصر لها، ظاهرها تناقض وعبثية، وباطنها تكامل وحكمة:" الدين ضرورة ملحة، والله وجود وحاجة في الوقت نفسه. فلـو لـم يكـن موجوداً، لما كان له حاجة. ولو لم يكن حاجة، لما كـان موجـوداً... إن الحاجـة والوجود يكملان نفسيهما هنا، والتجربة الذاتية خير برهان... "وطز" في مـاركس وفيورباخ وابن الراوندي، فهم لم يروا من الدين إلا الطقوس والشكل، أما الجـوهر

(1) الحمد، العدامة: 141.

(2) الحمد، الشميسي: 71.

فهو حاجة لا يمكن العيش دونها... لقد أفسد الناس الدين بالطقوس والمظاهر، أمـا ذات الدين، فهو السمو بعينه"[1]. وهذه المظاهر والفَهم السطحي للدين يقود الناشـئة إلى الابتعاد عن الطريق القويم، لما ينتهجه الآباء والمعلمون من أسـلوب تنفيـري للصغار وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعاً بقسوتهم وشدتهم، فيجعلون أفئدتهم تزور عن الدين القويم، وما يتضمنه من مفاهيم سامية، لم يستوعبوها في طفولتهم بالشكل السليم، وهذا ما حدث لهشام وعدنان، فقد توجها باتجاهين يخالفان تعاليم الدين، هشام إلى أقصى اليسار، وعدنان إلى أقصى اليمين، وكل ذلك كان نتيجة لما عانياه فـي المدرسة: " كان في الصف الرابع الابتدائي، وكانت مادتا القرآن الكـريم والتجويـد أصعب وأبغض المواد عند التلاميذ. فقد كان أستاذ المادتين ومدير المدرسـة، عبـد السلام الفقعاوي، شديداً على التلاميذ، وكانت الخيزرانة لا تفارق يمينه أبداً. كانـت هذه الخيزرانة تنهال بعنف على أجسادهم الطرية عندما يتلعثمون في قراءة آية، أو لا يطبقون مبادئ التجويد في القراءة. لقد كانوا يرتعشون من مجرد ذكـر الإدغـام والغنة والإقلاب، فذلك كان يعني الجلد بالخيزرانة، والحبس في المدرسة بعد انتهاء اليوم الدراسي"[2].

ولو كان الأمر مقتصراً على المعلمين لأمكن معالجة قسوتهم بعطف الآبـاء واحتوائهم أبناءهم، لكن الأطفال يقعون بين عذابين لا مناص لهم منها، فقـد " كـان أهاليهم يستطيبون هذه الشدة التي ستجعلهم "رجالاً" في النهايـة. وكـان لا بـد أن يخطئوا، فقد كان الأستاذ يقف أمامهم مباشرة وهم يقرؤون، ويتسلى بـضرب كفـه اليسرى بالخيزرانة برفق، ولكن بشكل مرعب للجميع. ولم تكن الابتـسامة تعـرف طريقاً إلى وجه الأستاذ الفقعاوي..." [3]. وعدم تبسمه يكون بقصد الحفاظ على هيبته بين التلاميذ، فالفقعاوي نموذج لمعلمين كثيرين، يرون أن دورهم التربوي هو التفنن في ابتكار أساليب تبث الرعب في نفوس الأطفال، بأساليب منوعة أقلهـا الـضرب والشتم، وفي الغالب تكون هذه القسوة بحجة زرع قدسية الدين في نفوس الناشـئة،

---

(1) الحمد، الشميسي: 71.

(2) المرجع نفسه: 68.

(3) المرجع نفسه: 68.

ويروي لنا الروائي على لسان هشام حادثة مؤلمة لم يزل أثرها من نفوس جميع التلاميذ، على الرغم من أنهم لم يكونوا طَرفاً فيها، وإنما كانوا متفرجين فقط:" أمر الأستاذ عدنان بالوقوف والتلاوة، ولكنه بقي صامتاً وهو يرتعش، وفجأة أخذ يبكي وينشج. وانتبه الأستاذ إلى بقعة من الماء تحت مقعد عدنان، فجذبه من منكبه بقسوة، وتفحص ثوبه الذي كان مبللاً. وانهالت الخيزرانة عليه، ثم جذبه الأستاذ إلى مقدمة الفصل، ووضع رجليه في الفلقة، ثم أمر أقرب تلميذين برفعها، وانهالت الخيزرانة بوحشية وشدة، وسط صراخ عدنان، وشتائم الأستاذ الذي كان البصاق يتطاير من فيه وهو يردد:" يا عيال الحرام... في حصة القرآن... في حصة كلام الله... إذا ما عرف أهلكم يربونكم، أنا أربيكم... أنا أربيكم."، وتستمر الخيزرانة في الصعود والهبوط. وبعد أن انتهى الأستاذ، بصق على عدنان..."[1]. ينهي الأستاذ هذه المأساة الإنسانية ببصقه على عدنان؛ ليختم مسلسل الرعب بإهانة تدل على مدى القسوة التي تتملك قلبه، على الرغم من أنه يدعي الإيمان والدفاع عن حرمة الدين التي انتهكها التلميذ.

2.2 المضمون الإنساني

أبرز ما يلفت الانتباه عند حديثنا عن المضمون الإنساني هو الإهداء الذي افتتح به رواية (الكراديب):

" إلى الإنسان الكامن في ذواتنا
لعل ذواتنا تُدرك ذواتنا

فهذا الإهداء يعلن عن احتفاء الكاتب بالبعد الإنساني في هذا الجزء أكثر من غيره؛ لأنه يتحدث عن خلوة هشام بنفسه، ووصوله إلى أفكار عميقة لم يكُن ليصل إليها لولا غَوصِه في أعماق ذاته؛ أفكار عن النفس البشرية والصراع النفسي بداخلها، والخال الوجودي، والمعاناة الإنسانية، وعن العلاقات الإنسانية، وغيرها من الأفكار الوثيقة الصلة بالذات الإنسانية وحقائق وجودها.

---

[1] الحمد، الشميسي: 69.

1.2.2 الذات الإنسانية

اعرف نفسك، كلمتان تختزلان معاني لا حصر لها، وأسراراً تُحير البشرية، عندما يعرف الإنسان نفسه تصبح معرفة العالم بأسره متاحة أمامه، لكن المعضلة التي يصعب حلها هي معرفتنا لذواتنا، وهذا ما نص عليه الروائي صراحة في إهداء رواية الكراديب، وكأنه يشير إلى أن هذه القضية هي المحور الذي ترتكز عليه الرواية؛ ولذا نجد فيها نصوصاً كثيرة تتحدث عن الذات الإنسانية، وكان الرابط الذي يجمعها هو الحيرة الشديدة التي تنتاب الإنسان حول مكنونات الذات البشرية، وما تحويه من أسرار لا يمكن فتح مغالقها، فعندما يدعي الإنسان معرفته بنفسه تعود إليه الحيرة سريعاً كأنها قدر لا مناص للإنسان منه، أو قد كُتب عليه أن يظل تائهاً في مجاهيل نفسه، فما أن يفرح باكتشافه رمزاً من رموزها، حتى يتجدد له لغز جديد لم يعرف بوجوده من قبل فضلاً عن حله:

" أليس من المضحك المبكي أننا نعيش طوال حياتنا على وهم أننا نعرف من نحن، ثم نكتشف أننا لا نعرف شيئاً حين نجابه النفس مباشرة بعيداً عن سريان الأشياء في الخارج. عندما نترك الخارج، ونقوم برحلة إلى الداخل، نكتشف كم كنا من الأغبياء، وأننا لا نعرف أي شيء على الإطلاق"[1].

وأحياناً يرى الإنسان أن ذاته جوهر شريف، ولطيف نوراني، لكنه في أحيان أخرى يرى زيفها وحقارتها وانحطاطها، وفي كلتا الحالتين يكون الإنسان متحيراً في أمرها:" غريبة هي الذات... أعز شيء في الوجود على صاحبها، يفعل كل شيء من أجلها. الحياة كلها مجرد مسرح للذات كي تمارس فيه دورها، والوجود مجرد مجال لتجسد فيه الذات ذاتها. يسرق الفرد ويقتل ويفعل أي شيء من أجل هذه الذات، ولكنها كريهة ومقيتة ومنتنة عندما ينفرد بها صاحبها"[2]. وهاتان الحالتان تتغيران حسب الظروف وطبائع البشر والفروقات الفردية فيما بينهم، فيصل الإنسان إلى درجات الملائكية، ويهبط إلى درك الشيطانية " حقاً إن الإنسان أفضل من الملاك، وأسوأ من الشيطان، وعليه هو الاختيار بينهما. ليس الملاك ملاكاً بإرادته،

---

(1) الحمد، الكراديب: 185-186.

(2) المرجع نفسه: 173.

وليس الشيطان شيطاناً بإرادته، ولكن الإنسان أحـدهما بإرادتـه"[1]. وهـذه الإرادة والاختيار تمكنه من تغيير موقفه من وقت لآخر، لكن مهما تغيرت مواقفه وأفكـاره وتوجهاته سيحافظ على مخادعة نفسه إرضاء لها، ومن النادر أن يواجه الإنسان ذاته بالحقائق فيفضل أن تظل الحقيقة متوارية خشية أن يصدم بواقعه، فعندما كُشف أمر التنظيم قرر أفراد التنظيم عقد الاجتماع الأخير، لأن الاعتقالات في تزايد مطـرد، وكان النقاش على عجل وفي موضوع وحيد: مستقبل التنظيم، مع علمهم بأن أيـام التنظيم ولت إلى الأبد، وبعد نقاش قصير أجمعوا أمرهم على تجميده:" وابتسم هشام بالرغم منه... ما الفرق بين التجميد والحل؟ النتيجة واحدة، ولكن الإنسان لا يريد أن يعترف بحقائق الأمور، لا بد أن يغطيها بحجاب يرضاه"[2].

1.1.2.2 المعاناة الإنسانية

تُصور رواية " الكراديب" المعاناة الإنسانية في أقسى صورها، ومـا يجعلهـا تتميز بذلك عن بقية الروايات أن أحداثها تدور في السجن، وليس أي سـجن، إنـه سجن يختص بالتعذيب الجسدي والنفسي لكي تُنتزع الاعترافات انتزاعاً قسرياً، فمـا إن دخل هشام السجن حتى شهدت أفكاره انتكاسة لا يفسرها إلا الضعف الإنـساني أمام سلْب حريته، وكان ضعفه أكبر عندما عذب نفسياً عن طريق تهديده بالعـذاب الجسدي:" أحرار أو غير أحرار... لتنتحر الكلمات، ولتمت الأسـماء... المهـم ألا أزف لعروس لا تعرفني ولا أعرفها، في حفلة عرس عابثة... المهم أن أنفـك مـن أسر هؤلاء القوم، وسمني حيواناً إن شئت... لكم تأسرنا الكلمـات والأسـماء، ولا ندرك ذلك إلا حين نفقد ما كنا نسخر منه وننتقده"[3]. لكن ما أن دخل فـي جـوف المعاناة الجسدية حتى عاد إلى سابق عهده، أو أشد عناداً وعزيمة:

" لذة الصمود تفوق ألم التعذيب... الألم مجرد سـويعات أو أيـام، أمـا لـذة الصمود فتبقى معك طول العمر. إنها تمنحك إحساساً بالكرامة واحتـرام الـذات لا

---

(1) الحمد، الكراديب: 82.

(2) الحمد، العدامة: 242.

(3) الحمد، الكراديب: 10.

يوصف. وما هو الإنسان إلا مجموعة من أحاسيس الكرامة والاحترام"[1]. ولن يصل الإنسان إلى هذه القناعة إلا بعد خوض تَجارب مريرة؛ لأن " المعاني قـادر علـى إيصال معاناته بأي كلمات كانت، فالمعاناة تفوح من الحروف قبل الكلمات. ومن لا يعاني، تصبح كلماته مجرد جمع من حروف لا معنى له، حتى وإن كان هذا الجمع عقد من الجواهر فريد. في الذات تكمن معاني الأشياء ومنها تنطلـق..." [2]. وهـذه المعاناة تجعل الإنسان يدرك ذاته، بعد أن تُطهره نيران الألم.

2.1.2.2 الزمن النفسي

إن أكثر ما نلحظ ذكراً من الراوي للزمن النفسي هو عند وصفه لحالة السجين؛ لِما في السجن من عذاب نفسي رهيب يجعل الثواني سنيناً والدقائق دهراً، ولهذا فإن أغلب النصوص التي تتحدث عن الزمن النفسي كانت في رواية الكراديب بالـذات، فهي الجزء الذي يختص بالسجن، والسارد يلجأ إلى التقريرية والمباشرة في تحليـل الزمن النفسي، نقرأ:

" كلما دارت الأيام في بيت الموتى ومقر الأشباح، أدرك أن عمر الأحيـاء لا يقاس بالسنين، بل بالمشاعر والأحاسيس. فدقات الساعة، وحركة الشمس والقمـر، وتوالي الليل والنهار، وتعاقب الفصول، ليس إلا مقياساً صنعناه صنعاً للزمن، ومـا الزمن إلا حركة الأشياء الجامدة من حولنا. أما العمر فهو زمننا نحن، حركة الأشياء الحية، وليس ما يقال لنا إنه زمن. لحظة ألم حي تعادل قرناً من زمان جامد، وقرن سعادة حي قد يعادل لحظة زمن جامد من زمن الأشياء"[3].

والزمن المادي الذي نقيسه بطلوع الشمس وغروبها، ونقسمه إلى ساعات لليل والنهار، ليس في كل الأحوال مقياساً حقيقياً، صحيح أنه مقياس متعارف عليه لكـن ليس بالضرورة أن يكون في كل الأحوال متفقاً عليه؛ لأن من يعاني الآلام الجسدية والأسقام النفسية في السجن لن تكون ساعاته كغيره من البشر، فالزمن يتحالف مـع

---

(1) الحمد، الكراديب: 47.

(2) المرجع نفسه: 166.

(3) المرجع نفسه: 213.

السجانين ضده، ويصبح ثقيلاً يجثم على صدره دون رحمة، وهذا ما عاناه هشام في سجنه:" ويستمر الوقت في السريان... إنه يعلم ذلك من خلال حركة الشمس التي لا تتوقف، وأشعتها المتسللة من وراء القضبان السوداء كل أصيل. أما هو، فـيحس أن الزمن ثابت لا يريم"[1]. ولو لم يدخل إلى السجن لما أحس هذه الأحاسيس الجديـدة التي لا عهد له بها، فقد كان يرى أن الوقت يسير فيما مـضى بـوتيرة واحـدة لا اختلاف فيها، تحكمها دقات الساعة، وبعد خوض هذه التجربة المريرة، التي جعلتـه يراجع كثيراً من المسلمات التي كان لا يفكر بها، أدرك أن ما يراه ثوابت لا تقبـل الجدل، فضلاً عن التغيير، ليست إلا أوهاماً وقع فيها الإنسان بسبب عدم تدبره فـي حاله، أو تفكره في واقعه؛ لأن الحياة لن تعطيه فرصة اكتشاف حقيقتهـا، فرحاهـا تدور بعنف ولا يترك له فرصة التأمل، ولن تتوفر له هذه الفرصة إلا بالهرب بعيداً عن الناس:

" ... ولأول مرة في حياته يدرك كم هو ثقيل هذا الزمن. لأول مرة يدرك أنه أبدي سرمدي، لا أول له ولا آخر، ولكننا لا ندرك هـذه الحقيقـة ونحـن لاهـون وسادرون في هذه الدوامة التي اسمها حياة. لا ندرك هذه الحقيقة الواضحة إلا عندما نضطر إلى العزلة والخلوة بذواتنا والابتعاد عن أطراف الدوامة الثملـة"[2]. وكمـا عرف أن الوقت النفسي يضاعِف ألمه ببطئه وتثاقل حركته، فسيدرك أيضاً أن هناك وجهاً آخر للزمن النفسي، وهو مروره بسرعة في الأوقات السعيدة، فمـا تلبـث أن تدخل البهجة إلى النفوس حتى تنقضي:"... كان لا يريده أن ينتهي عندما كان فـي الخارج، ولكنه كان ينتهي في ألذ اللحظات. إنه يذكر كيف كان الزمن يمر سـريعاً عندما يجتمع بنورة أو الأصدقاء، ولكنه هنا يمر ببطء ورتابة، بل إنـه لا يتحـرك رغم حركة كل شيء"[3].

وأحيانا يكون الهرب من قسوة المكان هو ما يستدعي الزمن النفسي:" واستمر تحت الماء لمدة لا يعلمها، ولا يريد أن يعلمها، وهو غارق في كل شيء، إلا المكان

---

(1) الحمد، الكراديب: 184.

(2) المرجع نفسه: 57.

(3) المرجع نفسه: 58.

الذي هو فيه، حتى أعاده إلى الوجود المقيت صوت الحارس وهو يـضرب البـاب بقوة طالباً سرعة الانتهاء"[1].

والأساليب التي يمارسها الزمن لتعذيب النفوس لا يمكـن حـصرها:" ويغيـر الزمن من وتيرته هذه المرة، فيمر طويلاً وبطيئاً، وكأنه ينتحر على دفعـات. لقـد أدرك أن الضحية تريده أن يمر هذه المرة سريعاً، فغير من خططه لممارسة هوايته الدائمة: التعذيب بالانتظار... لا شيء يعادل عذاب الانتظار..." [2].

وفي حالات أخرى يعذبه بسرعته أو بطئه؛" كان الوقـت يمـر سـريعاً فـي الماضي حين كان لا ينتظر شيئاً، أو كان ينظر ما لا يريده أن يجيء، ولكنه اليـوم يمر بخطى سلحفاة هرمة. عندما كان مرعوباً من حفلات العقيـد الوثنيـة، كانـت الساعات تطوي الزمن بسرعة ضوء عجل، واليوم هاهي تطويه بـسرعة رحالـة مستكشف"[3]. بل إن الزمن يتدخل في طول المسافات وقصرها حسب حالة الإنسان النفسية:" اتجه المدعوون الخمسة بالسعادة إلى الخارج، مروراً بالبهو الرئيس الـذي غص بقاطني الدور الأرضي وهم يسترقون النظر من وراء القـضبان إلـى قافلـة السعادة. لم يكن يعلم أن المسافة بين المبنى الرئيس وغرفة العقيـد بهـذا الطـول والبعد، فقد كانت قصيرة جداً أيام التحقيق"[4]. فعندما كان يخشى لسعات خيزرانـة (جلجل) قصرت المسافة في نظره؛ لأنه سرعان ما يجد نفسه ممدداً علـى الأرض، وصرخات الألم تخرج متتالية منه دون انقطاع، إلا ما يقطعها من توسلات لا تُجدي نفعاً مع جلاده، بل كأن هذه التوسلات تغري العقيد ومعاونيه بالاستماع لمزيد مـن التوسلات، ولن يأتي المزيد منها إلا بمزيد من القسوة في التعذيب، أما الآن، وهـو متفرج فقط على تلك المسافة، ومطمئن إلى أن أيام التعذيب قد انقضت، فلا غرابـة أن يرى الأشياء على حقيقتها دون تدخل من الزمن النفسي؛ فيقدر المسافة بطولهـا الفعلي دون مبالغات حتمتها عليه ظروف التعذيب.

---

(1) الحمد، الكراديب: 39.

(2) المرجع نفسه: 166.

(3) المرجع نفسه: 166.

(4) المرجع نفسه: 208.

3.1.2.2 الصراع النفسي

كان الراوي يعمد إلى إظهار الصراع النفسي لدى الشخصيات، وقد أبرزه عند هشام أكثر من غيره؛ لأنه ذو شخصية شائكة تحمل في أعماقها كثيراً من المتناقضات، التي تقوده إلى دوامات الصراع النفسي، فلا يخرج من إحداها إلا ويقع في أخرى. ونجد أمثلة كثيرة على ذلك، فعندما كان هشام يوهم والديه بأن الكتب التي ينفق عليها مصروفة كتب ضرورية للدراسة، وأنها ستساعده على التفوق، انطلت حيلته عليهما، فأصبحا يساعدانه على إدخال هذه الكتب إلى البلاد، "وبقدر ما كان ذلك يسعده، كان في الوقت ذاته يشعر بالخسة والنذالة، إذ وبكل المعايير هو مخادع كاذب، يحس بذلك في أعماق ذاته. ويزيد إحساسه المؤلم بالخسة عندما يتذكر أنه يمارس ذلك على أحب الناس وأقربهم إليه، أمه وأبيه"[(1)]. ويبقى الصراع النفسي مرافقاً هشام في جميع مراحل حياته، خاصة عندما التحق بالتنظيم، فهو لا يريد أن يسبب الأذى لوالديه، وفي الوقت نفسه يريد أن يدافع عن إيديولوجيته الجديدة، وإذا كان هذا حال هشام فكيف بعدنان الذي لا يقطع أمراً من أموره اليومية إلا بعد تردد كبير وصراع مرير:" أما عدنان، فقد كان داخله يشتعل بجملة من المتناقضات المتعاركة التي لا يعرف كيف يمنحها الانسجام"[(2)]. لكن ما يهون الأمر عند عدنان ويخرجه من الصراع هو ثقته بآراء هشام صديقه :" الرعب والوفاء والفخر... ثلاثة براكين كانت تتلاعب بعدنان طوال الأيام الثلاثة لدعوته إلى التنظيم"[(3)]. فصراعه بين الوفاء والفخر من جهة، والرعب من جهة أخرى. ولا شك أن الاثنين سيغلبان الواحد، وأن النسبة الكبيرة ترجح بالصغيرة، أما هشام فكان ما يميز صراعه الداخلي المتكرر هو تكافؤ النسبتين، إضافة إلى افتقاده للمرجع الموثوق الذي يجده عدنان، صحيح أن عدنان لا يثق في نفسه، لكنه يثق بهشام ثقة مطلقة، أما هشام فهو لا يثق إلا في نفسه، لكنها مصدر قلقه وحيرته.

---

(1) الحمد، العدامة: 13-14.

(2) المرجع نفسه: 155.

(3) المرجع نفسه: 156.

4.1.2.2 الخلل الوجودي

إن الخلل الوجودي قضية من أكبر القضايا التي ناقشها الفلاسفة والمفكرون والأدباء، لأنها حالة خطيرة قد تقود إلى الخواء الروحي والدمار النفسي، وهي مفيدة إذا كانت في حدود طاقة الإنسان، حيث تعد في هذه الحالة محفزاً كبيراً للإنسان لكي يصل إلى غايات بعيدة؛ لأن ما يصاحبها من قلق وتوتر وصراع نفسي تقود صاحبها إلى الارتقاء بنفسه وفكره رغبة في الوصول إلى بر الأمان، فما يزال باحثاً عن الحقيقة طالباً لها، إلى أن يكتسب في طريق بحثه فوائد روحية ونفسية وفكرية لم تكن في حسبانه، فقد أبدع عدنان في هواية الرسم نتيجة بحثه عن حل يخلصه من الخلل الوجودي:

" الرسم تعبير عن القلق وبحث عن اليقين في المجرد في الوقت نفسه. يلجأ إليه ساعة القلق، ويجد فيه اليقين والاطمئنان الذي تصبو إليه نفسه، ولكنه يقين واطمئنان مؤقت، ينتهي بمجرد خروجه من مرسمه. إنه يريد اطمئناناً كاملاً، ويقيناً مستمراً، وأن يكون هناك دائماً من هو مسئول عنه بحيث لا يقع فريسة الاختيار وعذابه"[1]. واللجوء إلى الله سبيل مأمون لحل هذه المعضلة: " إلهي امنحني المعنى أو احرمني الوجود، فالوجود هو الجحيم بغير معنى، ولا معنى بغير حرارة إيمان"[2]. وبداية البحث تكون بمواجهة الحقائق مهما كان ألم الاعتراف بها:" يبدو أننا لا نعرف أي شيء عن أي شيء ... تاهت القيم، وضاعت المثل، وانعدم المعنى... نحن جيل اللامعنى والضياع رغم أن كل لافتاتنا تؤكد على المعنى وتبين الطريق. نحن جيل الضياع. وسوف نضيع أجيالاً تأتي من بعدنا، إن لم ندرك ما نحن فيه من ضياع..." [3].

يقول عارف مصوراً مفارقة مؤلمة تختزل معاناته:" حتى أنا لم أعد أعرف نفسي... وربما لم أكن أعرفها على الإطلاق. أجد نفسي غريباً عن نفسي. أحياناً يخطر اسمي على ذهني، فأردده بآلية تامة، حتى أصل إلى مرحلة لا أعلم فيها لمن

---

(1) الحمد، الشميسي: 67.

(2) الحمد، الكراديب: 203.

(3) المرجع نفسه: 232.

يكون هذا الاسم. إنه ليس أنا. أنا لست عارف، وعارف ليس أنا... ليس الاسـم إلا قشرة خارجية، أما أنا الحقيقية فلست أدري عنها شيئاً"[1].اسـمه عـارف ولكنـه لا يعرف نفسه! مفارقة أضاءها الروائي باختيار عارف اسماً للشخصية، ولعـل فـي تعقيدات الحياة المعاصرة بما فيها من تعدد مفردات المعرفة، يقود إلى هذه الرؤيـا، زيادة على أن أبعاد المحيط الخارجي القمعي والمصادر والمطارد – تلقي بظلالهـا على الشخصية وتلونها بالسوداوية وفقدان الدليل والسبيل معاً.

5.1.2.2 الموت

تكرر ذكر الموت كثيراً في الرواية، وكان هاجـساً ملحـاً عنـد كثيـر مـن شخصيات الرواية، فقد ذُكر موت عدد من أقارب هشام: عمه وخاله وجده وجدتـه، بشيء من التفصيل والتعمق، عن طريق الغوص في مشاعر هشام عند تلقيه خبـر وفاة كل منهم، أو عند استرجاع تلك اللحظات المؤلمة لأي سبب من الأسباب، وهو ما جعل الموت وما بعد الموت يؤرق هشام:" المستقبل... هذا الطيف اللعين الذي لا يريد أن يجيء، وهو لن يجيء أبداً. ليس إلا ماضٍ هو من عالم الوهم، وحاضر هو من عالم الشقاء، وسعادة نصطنعها هرباً وخوفاً. المستقبل يلازمنا ملازمة القـرين لقرينه، ولكننا لا نرى القرين، وهنا تكمن المشكلة. ويأتي المستقبل الحقيقي في تلك اللحظة الفاصلة بين العوالم، ولا يريد إلا أن يكون سيفاً على الـرؤوس. فـنحن لا ندري إلى أي عالم سنكون، وإلى أي حياة أو فناء سـنؤول"[2]. الجهـل بالمـستقبل يفضي إلى حيرة الإنسان وقلقه الوجودي العام، وهذا يدعم ما أشرنا إليه من ضعف الوازع الديني الذي يفْترض أن يدخل الطمأنينة إلى نفس الإنسان، ناهيك بالتنـاقض في السلوك الذي يجعل الإنسان متأرجحاً – على الأقل – بين الإيمان والإلحاد؛ مما يلْجئ الإنسان إلى الانكفاء على الذات أو الهروب منها؛ فهو لا يتحقق من المستقبل والمصير الذي سيؤول إليه الإنسان، مما يؤدي إلى العزلة والاغتراب وعدم القـدرة

---

(1) الحمد، الكراديب: 132.

(2) المرجع نفسه: 187.

على التعايش مع الجميع إلا بطريقة مرضِية مفْعمة بالكذب والرياء المـدرك ممـن يتصف به.

ومن أهم الأسباب التي أدت بهشام إلى هذه الحالة المتردية: وحـشة الـسجن، وعذابه القاتل، الذي يتسرب إلى النفس وينخرها من الداخل، حتى تضعف وتتهاوى قواها الدفاعية، ويصير السجين ميتاً في عداد الأحياء، أو حياً في عـداد الأمـوات، وفي كلتا الحالتين لن يكون للحياة معنى عنده، وسيكون الموت هو المعنى والهـدف والأمل والراحة، ولذا يفضل السجين الموت، في كثير من الأحيان، على حياته، ولا يتمنى الموت فقط، بل قد يسعى إلى وضع حد لمعاناته عن طريق الانتحار:

" – لا أدري يا صاحبي... لا أدري... لعله الموت اختياراً هو الجواب الـذي تبحث عنه. لعل في الموت يكمن سر الحياة والخلاص"[1]. لكنه لن يصل إلى قـرار الانتحار إلا بعد إقناع نفسه بذلك، فليست المعاناة وحدها دافع يصل بـه إلـى هـذا القرار؛ لأن إيمانه أو حبه لنفسه أو خشيته من عذاب الآخرة قد تكون أسباباً مانعـه لأن يصل إلى هذه النتيجة، فكيف بتنفيذها:" الانتحار يا صاحبي هو قمة الحريـة... في الانتحار أنت تمارس حريتك كاملة حين تختار بين الوجـود والعـدم، وتفـضل إحداهما على الآخر دون أن يختار لك.... في الانتحار أنت تقهر الظروف، وتهـزم الصدف، وتنتصر على كل ما هو ليس أنـت. الانتحـار هـو الحريـة المطلقـة، والاستقلال التام، لذلك لا أحد يطيقه. لا هم ولا نحن"[2]. ولا يخفى ما في ذلك القول من إيمان مطلق بالعدم، وأنه لا حياة بعد هذه الحياة، وهذا يؤكـد أن الاضـطراب والقلق والاغتراب تَعود إلى فَهم هش للدين.

2.2.2 العلاقات الإنسانية

يركز الروائي على مبدأ الإنسانية في التعامل بين الأفراد، فيذكر جملـة مـن الأسباب، في تضاعيف رواياته، التي تمنع الإنسان من احترام أخوة الإنسانية، ومن أبرزها: العداء الديني:" أدرك مرعي مع الوقت ثقافة هؤلاء الـذين يقـف حارسـاً

(1) الحمد، الكراديب: 145.

(2) المرجع نفسه: 77.

عليهم، فابتدأ يجلهم، ويدخل معهم في أحاديث خاصة جعلت من علاقته مع الجميع أكثر حميمية وألفة. لم يعد يهمه أن يكونوا كفرة أو ملحدين أو أي شيء آخر، بقدر ما اكتشف أنهم أناس مثله"[1]. ومنها أيضاً علاقات الصراع التي تنشأ بين الناس بسبب تضاد مواقعهم، واختلاف توجهاتهم، وتضارب مصالحهم:" وغلبت علاقات الإنسان علاقات السجن والسجان، فأصبح مرعي صديقاً للجميع. وقد كان هناك بعض الحراس الآخرين مثل مرعي تقريباً، ولكن كانت الأكثرية ممن طغت عليهم عقلية السجان على فطرة الإنسان"[2]. لم يفلح في العودة إلى الفطرة السوية إلا قِلة منهم، وذلك لما تعودوه، خلال سنين طويلة من أعمارهم، على قيود أُحكم وثاقها حتى أصبح التحرر منها من قبيل الغرائب، وما يقال عن السجانين يقال أيضاً عن أعضاء التنظيم؛ فإن انخراطهم في الأحزاب التي انتموا إليها سلبهم إنسانيتهم وأصبحوا آلات تُنفذ ما يراه قادتهم:

" ... فقد تعرف على منصور آخر لا علاقة له بمنصور الرفيق. لقد عرف منصور الإنسان، واستغرب كيف يمكن لقيود نفرضها على أنفسنا أن تقيد أنفسنا وتبعدنا عن الإنسان فينا"[3]. وإذا تم التحرر من هذه القيود فسيكون الإنسان إنساناً بمعنى الكلمة، لأنها هي ما يقف حائلاً دون ظهور الجانب الإنساني.

1.2.2.2 الصداقة

من أهم الصداقات التي تحدثَتْ عنها روايات تركي الحمد صداقات الطفولة، التي لا يمكن أن تُحل عراها بسهولة، وإن حدث ذلك فإن الألم النفسي الذي يسببه الفراق لا يمكن أن يوصف، وقد تمثلت بشكل بارز في الثلاثية من خلال صداقة هشام وعدنان؛ إذ تُعد نموذجاً جيداً لما اشتملت عليه علاقتهما من تقلبات، خاصة أن هشام كان ينظر إلى عدنان كتابع له في طفولتهما، فأثر ذلك سلباً على صداقتهما عندما أصبحا شابين:" تجنب هشام عدنان بشكل كامل، بل تجاهله وكأنه لم يكن. كان

---

(1) الحمد، الكراديب: 59.
(2) المرجع نفسه: 59.
(3) المرجع نفسه: 244.

من الممكن أن يتحمل أي شيء، إلا أن يحس أنه أُهين، قد أهانه عدنان، الـشخص الذي كان يعتقد أنه أحد أشيائه"(1). ولم يكن عدنان يستطيع أن يتخلى عـن صـداقة هشام، لأسباب رافقته منذ الطفولة، وهي أن هشاماً يعـد داعمـاً حقيقيـاً ووحيـداً لموهبته، فهو يشجعه على ممارسة هواية الرسم، التي كان يلاقي من أجلهـا عنـاء كبيراً من والده:" لم يستطع عدنان التحمل أكثر من ذلك، فعلاقة الرفاقية لم تعوضـه عن صداقة هشام، مع الرفاق لم يكن بمقدوره بثَ شجونه وعواطفه وانفعالاته، أمـا هشام فكان يجد الملجأ الذي يلوذ إليه عندما تتوتر علاقته بأبيه أو أخيه. لقـد افتقـد حديث هشام عن لوحاته وإطرائه لها، فأحس بوحشة قاتلة. إنه بحاجة إلـى التقـدير والإعجاب وذلك شيء لم يجده إلا عند هشام"(2).

ويصور الراوي تقلبات هذه الصداقة في مشاهد مؤثرة يطغى عليها الجانـب الإنساني:" وفي أحد الأيام، وبينما كان جالساً في مكانـه المعهـود يتنـاول طعـام الفسحة، اقترب منه عدنان وجلس بجانبه. أراد النهوض، غير أن عدنان جذبه مـن مرفقه وهو يقول: " هشام ... أنا آسف. من الممكن أن أخسر كل شيء إلا أنت. أنا آسف..."، وأخذ يبكي. نظر إليه هشام بحب وصفاء، وقد أحـس أن كـل مـشاعر البغض قد زالت قائلاً: " كنت أعلم أن صداقتنا فوق كل علاقة"، ثم مال على صديقه وتعانقا"(3). ولكن هذا الصفاء والود الخالص لا يلبث أن يزول، وذلك عندما تُبـدي الأيام جوانب من سماتهم الشخصية لم تكن معروفة من قبل:" أحس هشام في تلـك اللحظة أنه يكره عدنان جداً ويشمئز منه بشكل غريب. إنه أضعف مما كان يتصور، وبقدر ما كان ذلك يسره، إلا أنه شعر بالاحتقار والشفقة في آن لذلك الـضعف"(4). وهذه النظرة المزدوجة إلى عدنان تزول في مواقف أخرى؛ إذ يحل مكانهـا شـفقة خالصة، دون ملامة الصديق، بل يوجه اللوم إلى نفسه:" ... وشعر بنوع من الألـم يعصره من الداخل حين وقعت عينه على عدنان وقد كسته حلة الموت رغم بريـق

(1) الحمد، العدامة: 188.

(2) المرجع نفسه: 189.

(3) المرجع نفسه: 189.

(4) المرجع نفسه: 226.

العينين. أحس أنه هو السبب في حالته هذه، فهو الذي دعاه إلى التنظيم ولأجله وافق على الانضمام. لقد أفسد الحزب والتنظيم صداقته الطويلة البريئة مع عدنان..." [1].

ولم تكن هذه الصداقة الوحيدة التي تزعزعت بفعل التغيرات التي طرأت على هشام، فأصدقاء الدمام تفرقوا، وأثرت على علاقاتهم توجهات هشام الجديدة، كما أن تقلبات عدنان قد زعزعت الثقة فيما بينهم:" كان هشام ينظر إلى هؤلاء الأصدقاء بحب صاف يشعره لأول مرة منذ دخل الحزب، وقد انزاح عن كاهله الآن. حتى إساءات عدنان كانت قد أصبحت ندوباً قديمة لا ألم بها، وإن كانت آثارها لا تزال قابعة في الذاكرة..." [2]. وعلى الرغْم من أنه خسر صداقات قديمة امتدت لأعوام إلا أنه اكتسب صداقات جديدة:" ... وعلم من مرزوق أن زكي أنبه على سلوكه ذلك اليوم في المقهى، ولكن زكي بعد ذلك كان في غاية السرور لتلك الصدفة السعيدة، كما يسميها، التي جعلته يتعرف على صديق جديد، فالصداقة أسمى علاقة، كما عبر عن علاقتهم لاحقاً" [3].

2.2.2.2 لغة الجسد

صور الراوي مشاهد دقيقة لحركات الشخصيات وسكناتها، فأبدع في نقل صور تفصيلية لمشاعرهم وخلجات نفوسهم عن طريق ما يظهر على صفحات وجوههم أو ما يفهم من تعبير أجسادهم:

" وهز الاثنان رأسيهما دلالة الرفض، بابتسامة تعلو فم هشام الذي وضع يديه على الطاولة أمامه وقد مال بكل جسمه إلى الأمام، وتكشيرة علت وجه أبو ذر وقد تراجع بجسمه إلى الوراء وطوى يديه على صدره. ثم قال حديجان وقد وضع رجلاً على رجل، ورجع بجسمه إلى الوراء وهو يشبك كفيه خلف عنقه..." [4]. فهز الرأس كان دلالة كافية على الرفض، على الرغم من أنه لم يرافق الإشارة أي كلام، وهذه

---

(1) الحمد، العدامة: 289.

(2) المرجع نفسه: 289.

(3) المرجع نفسه: 201.

(4) المرجع نفسه: 199.

إشارة معروفة يتعامل بها كل الناس، وإن كانت تختلف في طريقة التعبير بها من مجتمع إلى آخر، فالإشارة التي تعني الرفض في بيئة ما قد تعني القبول في بيئة أخرى، إلا أن الروائي لم يذكر تفصيلاً وصفياً لأداء تلك الحركة واكتفى بذكر دلالتها: الرفض؛ لئلا يختلط على المتلقي الأمر، فيفسرها تفسيراً عكسياً. وأما العلامات التي يتفق عليها جميع الناس، أو ما يعرف بلغة الجسد، فهي لغة عالمية موحدة، بعضها واضح كالابتسامة، والعبوس، والارتعاش وما إلى ذلك، وبعضها غامض يحتاج إلى وقفة قصيرة، ففي الموقف السابق يدل وضع هشام يديه على الطاولة، وميله بجسمه أمامه، على تحفزه للنقاش وإقباله بكليته على من يخاطبهم، فهو باقترابه منهم يريد أن يواصل النقاش، وفي الوقت نفسه تدل وضعيته على أنه واثق من نفسه وما يقوله، كما أنه يريد السيطرة عليهم من خلال الدخول بكامل جسده في حيزهم، فهو يستفزهم بذلك لأنه يدرك مدى تضايقهم من جلسته، لكنه مع هذا يعلن التحدي ضدهم. أما (أبو ذر) فقد تراجع بجسمه إلى الوراء دلالة على الانسحاب من مواجهة هشام، ورغبة في عدم الدخول في نقاش معه؛ ويؤيد ذلك أنه طوى يديه على صدره؛ وهذه علامة على الانكفاء على الذات، وتفضيل الاحتفاظ بحاجز بين المرء والآخرين. وأما (حديجان) فهو يبدي استعداده لمواجهة هشام من خلال امتداد جسمه، مع حذر شديد يفضحه رجوعه بجسمه إلى الوراء، وتوتر يحاول إخفائه بوضعية رجليه، واستجلابٍ للأمان المفقود عن طريق تشبيك كفيه خلف عنقه.

وفي بعض الأحيان، كان الراوي يخبرنا – ضمنياً – بمواقف الشخصيات من حدثٍ ما عن طريق لغة الجسد: " ... وفغر هشام فاه، وانتابته رجفة سريعة، وأحس بالألم يغزو معدته بعنف، وبقي ساكناً غير قادر على الكلام، فيما كان فهد ينظر إليه بثبات وقد تركّزت عيناه عليه، وكانت ابتسامة غامضة ترتسم على فم حسن الصباح، في الوقت الذي كان فيه حديجان أبو ذر ينظران إلى هشام دون تعبير أو تعليق..."[1]. فهشام مرتبك في هذا الموقف، يعاني توتراً ظاهراً جراء تفاجئه بما يسمع، أما فهد فهو على ثقة من موقفه، يتعمد إرباك هشام بنظراته الثابتة، أما

(1) الحمد، العدامة: 209.

ابتسامة حسن الصباح فهي دليل على كره هشام وحقده عليه؛ فهي ابتـسامة تَـشَف وسرور بما يعانيه هشام من ألم واضطراب، وبالنـسبة لحـديجان وأبـي ذر فـإن نظراتهما تدلان على عدم مبالاتهما بالنتائج.

الفصل الثالث

البناء السردي والعتبات والشخصيات

تشكل اتجاهان مميزان " في الدراسات السردية، أحدهما يركز على ما هو مسرود، أو ما يتضمنه النص من مادة، والآخر على عملية السرد نفسها، أي الخطاب السردي. وجيرار جينيت يسير في هذا الاتجاه الثاني، بينما يسير غريماس في الأول. وإن أُخذ على الأول إهماله لمتغيرات السرد من خلال عملية السرد نفسها، فإن هناك من يأخذ على الاتجاه الثاني إهماله للنصوص السردية التي تفتقر إلى صوت روائي، أو شخصية تقوم بالسرد، وتقليله من قيمة القصة فيما هو مسرود. وقد سعى بعض الدارسين إلى الجمع بين هذين الاتجاهين اللذين يعرفان باتجاه " الماذا" واتجاه " الكيف"، أو ماذا يسرد، وكيف يسرد"[1].

اعتمد تركي الحمد، في ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة، تقسيم كل جزء من الرواية إلى فصول تتابعية. ثلاثة وستون فصلاً في العدامة، وأربعة وخمسون فصلاً في الشميسي، وستة وأربعون فصلاً في الكراديب.

أما في رواية شرق الوادي فنجد اختلافاً جذرياً في هيكليتها؛ فقسمها إلى خمسة أسفار يسبقها بدء ويعقبها خواتيم، وكل منها يحمل عنواناً مستقلاً على النحو التالي: سفر الآفلين، سفر الأولين، سفر التائهين، سفر اللاهين، سفر الحنين. وهذا تطور ملموس في هيكلية رواياته، تلاه نقلة أكبر دقة وأكثر تنوعاً وغنى؛ إذ قسم رواية جروح الذاكرة إلى أربعة كتب حملت العناوين التالية: أطياف الماضي، نبع الحميم، بحر الظلمات، أرواح هائمة. وكل كتاب يحوي ستة فصول ماعدا الكتاب الثالث الذي اشتمل على سبعة فصول(يلاحظ أن هذا الفصل الزائد هو الفصل المعنون ب: تابو) لأن الروائي قد راعى في جميع العناوين أن تحمل طاقة شعرية عدا هذا العنوان الذي بدا خارجاً عن سياقها. انظر إلى شعرية عناوين بقية الفصول: "المخاض، جمرات تحت الرماد، عبق العود، دخان القماقم، وتناثر العمر من بين

---

[1] الرويلي، ميجان؛ وسعد، البازعي، 2007: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط5: 175-176.

الأصابع، نكهة الحنظل، الهاوية، المتاهة، تبليس إبليس، الروح والحلقوم، الدوامـة، الشيطان يرقص، السقوط، الديجور، الغسق، ثقوب في خمار أسود، الأقنعة الممزقة، نسمات السحر، الهجير، نار ورمضاء، النفير، الزمن الضائع، عودة سيزيف، زهور الخريف"[1]. هذا بالإضافة إلى شعرية عناوين الكتـب الأربعـة. كمـا أن الفـصل المعنون ب: تابو كان غريباً على جسم الرواية، فقد كانت تسير على نـسق واحـد؛ خطه الرئيس: حوار ما بين الطبيب ولطيفة، وإن كان ثمة خطوط فرعية أُخَر فـإن الروائي يدخلها بسلاسة تامة ثم يعود بمنطقية كبيرة إلى حوارهما، أما هذا الفـصل فيفتقد كل ذلك، ويفتقر إلى السببية التي تبرر ربطه بغيره، وكأنه مقحم بعـد إتمـام الرواية كاملة، فلو حذف الفصل كاملاً ما أثر على الرواية، سواء فـي تـشكيلها أو مضمونها. ولكن لماذا فعل تركي الحمد ذلك؟ إن عنايته بالمضمون هو مـا يفـسر هذا. فكأنه ضاق ذرعاً بالعناية بالتشكيل، وخروجه عن النسق الذي ارتضاه لروايته خروج عن سلطة النقد التي تقيده في قوالب محددة، وفي تكسيره نمطيـة الفـصول ثورة على هذه السلطة. وفي الوقت ذاته ثورة على كل السلطات الاجتماعية والدينية والسياسية بمضمون هذا الفصل.

ويلاحظ مما سبق تطور تدريجي في تقسيمات فصول الروايات بلغ ذروتـه في جروح الذاكرة، لكنه انتكس في رواية ريح الجنة ولم يحظ بعناية الروائي، وليس الأمر مقتصراً على التقسيمات، بل إن الرواية إذا ما قورنت بالروايات الخمس التي سبقتها تفتقر إلى العناية بالتشكيل، الذي حاول الروائي أن يوازن بينه وميلـه إلـى المضمون سابقاً. وكأنه أدرك حقيقة وجود هذا الميل، الذي بدا جلياً فـي الثلاثيـة، فاجتهد في الموازنة في بين التشكيل والمضمون في الرواية التي تلتها وهي روايـة شرق الوادي فكان حضور التشكيل أكثر من الثلاثية لكن المضمون ما زال طاغيـاً عليه، فسعى إلى إنصافه واجتهد اجتهاداً ظهر فيه التكلف في رواية جروح الذاكرة، فضاق ضرعاً بهذه القيود فغامر بالتحرر منها في رواية ريح الجنة.

فقد خص كل رواية في ثلاثيته بأحد المضامين التالية: الاجتماعي، الـسياسي، الديني. ثم كررها في الروايات الثلاث التي تلتها؛ فكان لكل رواية مضمون مستقل.

---

[1] الحمد، جروح الذاكرة: 5-6.

ومما يبرهن على أنه صاحب مشروع روائي متكامل يشد بعضه بعضاً، أنه في رواية جروح الذاكرة – التي كانت تتحدث عن المضمون الاجتماعي- قد مهد للرواية التي تليها وأخبرنا ضمنياً بأنه سيخصصها للمضمون الديني؛ وذلك باعتنائه بالمضمون الديني في صفحاتها الأخيرة عناية كاملة، وهمش المضمون الاجتماعي الذي كان مسيطراً على الرواية منذ بدايتها. وعلى هذا الأساس نجده يشير في صفحتها الأخيرة إشارة واضحة – وإن كانت على لسان لطيفة: الشخصية الرئيسة في الرواية- إلى أنه لن يعتني بالتشكيل في روايته القادمة وأن ما يهمه المضمون فقط:"... من قال إن كاتب الرواية يجب أن يكون ملماً بتقنياتها؟.. كبار كتاب الرواية كتبوها نتيجة تجربة ومعاناة، وليس لامتلاكهم تقنياتها. تقنيات الرواية استخلصها النقاد من كتابات الروائيين، ولم يفلح الروائيون لأنهم التزموا بتقنيات النقاد. الناقد بحاجة إلى الأديب، ولكن الأديب ليس بالضرورة بحاجة إلى الناقد.."[1]. وهذا إشارة واضحة على معاناته في إخراج رواية جروح الذاكرة بالتشكيل الذي يرتضيه النقاد، وأن هذه المعاناة/ المخاض لن تتكرر؛ لأنه قد تشكلت لديه قناعة جديدة بعد خوض هذه التجربة المريرة، وهي أن لا حاجة له في تكبد كل ذلك العناء دون طائل، وإن كان دافعه الذي أوقعه فيها هو إرضاء النقاد، فلا حاجة لرضاهم على حساب قناعته الأدبية، فالأديب يصنع ناقداً، لكن الناقد لا يصنع أديباً. وسيصل إلى أهدافه عن طريق سبل أيسر، تضمن له إيصال رسائله إلى قرائه، دون حاجة إلى تعقيدات التقنيات السردية. ومما يؤيد هذا التحليل أن نقطة البث المركزية في الرواية كانت " وأخيراً خرج الحرف الأول"، وأن الفصل الأول منها جاء تحت عنوان " المخاض"، وكأن خروج الحرف كان متعسراً على الكاتب، ولا ريب أن ما سبب كل ذلك هو عزمه على أن يلزم نفسه بتوظيف التقنيات السردية في روايته، فقد وضعها نصب عينيه منذ بداية عمله، لكنه أدرك في النهاية أن كل ذلك كان على حساب جهده ووقته وكد ذهنه، دون مقابل مستحق يظهر في العمل. وعلى حساب المضامين التي أراد إيصالها للمتلقين، لكن القوالب/ التقنيات السردية أسهمت في عدم إبرازها بالطريقة التي يطمح إليها، وعوضاً عن أن تكون هذه التقنيات وسائل

---

[1] الحمد، جروح الذاكرة: 286.

مساعده للروائي في صنع روايته، أضحت قيوداً تكبل يديه، ونيراً يحيط رقبته، لـذا قرر التخلص منها في الرواية التي تلتها.

1.3 العنوان

تعد العناوين، بشكل عام، داخلية كانت أم خارجية، مـن العتبـات النـصية الهامة، إن لم تكن الأهم على الإطلاق، بالنظر لما تتميز من مقومات خاصة، تضفي عليها قيمة تواصلية عالية، قلما تتوفر في باقي العتبات الأخرى.

فأطياف الأزقة المهجورة لتركي الحمد، عنوان مشترك ينضوي تحتـه ثـلاث روايات متسلسلة هي في الحقيقة رواية واحدة. فالعنوان الرئيس يتضمن هذه الأجزاء الثلاثة التي هي رواية ممتدة لذات البطل، في مواقع ثلاثة.

والعنوان الشامل أطياف- الأزقة- المهجورة - يتكون مـن ثـلاث كلمـات مترابطة إحداها بالأخرى فالكلمة الأولى: أطياف: تعني نفي حضور مادي وحضور معنوي لشيء كان موجوداً ثم غاب، فهو أطياف ... هو جمع، والجمع يعني الكثرة لهذا الغائب الحاضر الذي يتسم برابطة مكانية ما بينه وبين دلالته. فالطيف شـيء، والشيء لا يكون إلا في مكان ... ويضيف الأطياف إلى الأزقة، والأزقة جمع زقاق كما أن أطياف جمع طيف، والزقاق، وهو الطريق الضيقة الموصلة بـين الأحيـاء والبيوت في المدن المكتظة، وغالباً ما تكون هذه الطرق بعضها مظلمة أو كالمظلمة، ومتداخلة ومعقدة، لأنها في النهاية شبكة. وأما المهجورة فهي الدالة على أنها كانت آهلة ثم صارت غير آهلة، مهجورة. فهي تدل على شيء كان حاضراً ثـم غـاب، وصفة الأزقة بأنها مهجورة وبأن لها أطيافاً تعاود بين الفترة والفترة، توحي بتسمية مكانية مرتبطة بحيز ما وأمكنة ما، مأهولة كانت ثم صارت مأهولة بالتـذكر بعـد فراغ سكانها، وهجرتهم، فهذه تسمية مكانية موصوفة بما يوحي بالـضيق والأسـى والحزن، والغضب فهي أطياف، لأزقة، مهجورة... هذا يوحي بمدخل إلى روايـات لا تحتمل في نصها الكبير إلا ما يتفق مع هذه العتبة، والنص الأصغر يحمل داخلها مظاهر الشقاء والبؤس والتعذيب والبعد.

2.3 أغلفة الروايات

العدامة:

صورة كوة في بيت طيني قديم متشقق الجدران، مطلي بصبغ حديث، وقنديل قديم بداخلة مصباح حديث؛ وكأنها ترمز إلى الازدواجية التـي وقـع فيهـا أفـراد المجتمع في عصر التحول من التقليدية إلى الحداثة، حيث إنهم في ظاهرهم معادون للحداثة لكنهم يعتمدون عليها في الخفاء، فسكنى البيت الطيني ثم وضع قنديل قديم لم يمنعهم من وضع مصباح حديث بداخله، بل هم مجبرون عليه، فمن الصعوبة بمكان أن تتوفر لهم كل الأدوات القديمة لإنارة السراج؛ لأن الأدوات الحديثة بدأت تـشغل الحيز الأكبر، وتلقى رواجاً كبيراً يكاد يلغي القديم، فالمصباح الحديث أقوى إنارة من القديم، وأقل ثمناً، وأكثر توفراً في الأسواق، لذا فهم يستخدمونه، لكنهم يحرصـون على إخفائه بداخل القديم.

الكراديب:

مكان عميق مظلم، وشرفات ثلاث عالية، يدخل من خلالها نور ساطع، غيـر أنه لا يصل من بالأسفل. وكأنه يرمز لمن يعاني ظُلمة السجن، فهو في مكان يـشبه القبر، لكنه ليس في عداد الأموات ولا الأحياء، حيث يرى نوراً ساطعاً يأمـل فـي إدراكه، وعدد الشرفات وحجمها يزيد أمله، فواحدة منها تُعد كافية لكي ينفـذ مـن خلالها، وهي من الاتساع بحيث تسمح له بالخروج، لكن أنى له ذلـك؛ فالـشرفات عالية جداً ولا سبيل إلى بلوغها، فلن تجدي حيلة في الوصول إليها، وهو لا يملـك أداة تعينه على بلوغ مراده، لأن من وضعه في هذا المكان الموحش ليس من الرأفة أو السذاجة بأن يمكنه من أداة ينتحر بها، وتخلصه من عذابه، فكيـف بمـواد قـد تساعده على صنع حبل أو سلم أو ما شابه، وما النور الذي سمِح بدخولـه إليـه إلا وسيلة لتعذيبه، وزيادة في شقائه، ويدل على ذلك أن شعاع الشمس مرتفع جـداً، لا يمكن الاستمتاع بدفئه ولا الاستنارة الكاملة به، وإنما هو نور باهر فـي الأعلـى، وخافت لا يستضاء به في الأسفل.

الشميسي:

سماء زرقاء صافية إلا من بعض الغيوم الصغيرة، وصحراء لا يظهر منهـا إلا جزء يسير يكاد لا يذكر؛ لأن سعف النخيل اليابس يغطيها، كما أن شـيئاً يـشبه الطاولة مغطى بمنديل أحمر، وهو محجوب لا يرى منه إلا أطرافه التي يصعب من خلالها إدراك ماهيته، كما أنه يحجب رؤيتنا لرمال الصحراء. وهذه الصورة وثيقـة الصلة بمجريات الأحداث في الشميسي؛ فقد كانت سماء هشام صافية - إلى حد كبير – في الشميسي، إلا من بعض المشكلات البسيطة التي ترمز لهـا الغيـوم، وأمـا الصحراء فيرمز بها إلى الرياض التي لم يعد يرى من رمالهـا إلا القليـل؛ بفعـل الزحف العمراني عليها من سكان الأرياف، والذين يرمز إلـيهم بـسعف النخيـل، والشيء المغطى هو الحياة السرية والوجه الآخر للرياض الذي لم يكتشفه هـشام إلا بعد أن عاش فيها، ويؤيد ذلك أن المنديل الأحمر هو الخِمار الذي كُن النساء في نجد يرتدينه، وما يحمل الخمار من دلالات التستر وعدم التكشف للأغراب.

جروح الذاكرة:

امرأة جميلة تنظر إلى وجهها في المرآة نظرات حزينة. وترمز إلى لطيفـة بطلة الرواية؛ حيث كان جمالها سبباً لأحزانها وشقائها؛ فالرواية كاملة تدور أحداثها حول حياة لطيفة في أدق تفاصيلها، المرأة التي غافلتها الأعوام سـراعاً إلـى سـن اليأس، وأدركت - على الرغم من احتفاظها بشيء وافر مـن جمالهـا- أن أيـام سعادتها باتت معدودة؛ لأنها لم تجد بديلاً يعوضها عن مـصدر سـعادتها الوحيـد، فأصبح هذا الهاجس الملح عليها سبباً في تعاستها وكآبتها التي لاتريم.

شرق الوادي:

سرب من الطير يحلق عالياً فوق شجرة خـضراء كبيـرة، دون أن تغريـه الأغصان المتفرعة الوارفة بالهبوط فوقها. وهي رمز للأجيال السابقة التي لم تغرها الحضارة الحديثة بالتمتع بمنجزاتها؛ إذ لم يركنوا إليها، ولم يشاركوا فـي صـنعها، فمروا على الدنيا مرور الكرام، دون وضع بصمة تشهد بمرورهم.

ريح الجنة:

الغلاف الجوي للمريخ، ويدل على ذلك لونه الأحمـر؛ لأن غـلاف الأرض الجوي يميل إلى الزرقة، بينما يميل غلاف المريخ إلى الحمرة. والمريخ هو الكوكب الذي يرمز إلى الحروب في الميثولوجيا. وهنا نتساءل: ما الـرابط بـين الـصورة ومضمون الرواية؟. وفقاً للمعطيات السابقة نجد رباطاً متيناً بين الصورة ومضمون الرواية؛ فأحداث الرواية تدور حول أفكار مجموعة من الشباب الانتحاريين الـذين عقدوا العزم على اختطاف عدد من الطائرات ومن ثم تفجيرها؛ طمعاً في الـصعود بأرواحهم إلى أعلى مراتب الجنة. وكأن الروائي باختياره المريخ يـنقض زعمهـم ويسفه أحلامهم، ويشير إلى رفضه هذا الفكر المهووس بالحرب والدمار الذي يجني على نفسه قبل جنايته على غيره، فقد صعدوا بأرواحهم إلى الأعلى، ولكن ليس إلى الجنة كما زعموا، بل إلى المريخ، وهذه سخرية مريرة من فكرهم أقرب إلى الهجاء الصريح، فحين يفجر أحدهم نفسه سيكون في لحظة واحدة في عالم آخر -كما يعتقد، ويشاركه الروائي هذا الاعتقاد، لكنه يخالفه في ماهية المكان الذي سيكون فيه بعـد لحظات من الانفجار، حيث يفاجأ بأنه في مكان غير الجنة، التي تيقن من دخولهـا عند قتل نفسه والآخرين، فيخيب ظنه عندما يجد روحه وحيدة في مكان مـوحش لا شجر فيه ولا ماء ولا بشر، والروائي لا يقطع بأنه في النار، فلم يضع صورة نـار ملتهبة على سبيل المثال، وفي الوقت نفسه استبعد أن يكافأ على جرائمه بالتلذذ بنعيم الجنة، فترك الأمر بين بين، وكأن المريخ برزخ لنفسه التي اختارت الحرب.

3.3 الإهـداء

يعد الإهداء من أهم النصوص المحيطة بالنص المتن، تُختار ألفاظـه بدقـة لتوجيه رسالة إلى الآخرين بصورة عامة، وإلى المهدى إليهم بصورة خاصة، ولـذا لا يخلو الإهداء من القصدية في اختيار المهدى إليه وتفعيل دوره في عملية التلقـي، وفهم أبعاد النص ومدلولاته، أي أنه مسؤول مسؤولية المبدع في الإنتاجية النـصية، وهكذا " ينفتح الميثاق المؤطر للإهداء على تحققات موازنة تأخذ بالاعتبار الـسياق

التداولي للنصوص، بما أنه ميثاق يؤكد أهمية هذه العتبة في تحديد بعض الـدلالات ومكنوناتها النصية."[1]

العدامة:

" إلى ذكرى طارق ...

زهرة كانت تتفتح

ذهبت الزهرة وبقي الأريج"

من هو طارق؟ هل هو أحد أبنائه توفي صغيراً أم أنه أخ له؟ وما علاقـة الإهـداء بالرواية؟

الرابط الأبرز بين الإهداء ومضمون الرواية أن أحداثها تشكل بدايـة حيـاة هشام. وقد قدم الإهداء رسالة من الكاتب إلى مهدى إليه خاص، هدفها التعبير عـن مشاعره وأحاسيسه تجاه طفل يظهر أنه توفي صغيراً، اسمه: طارق؛ والمرجح أنـه ابنه أو ممن يهمه أمره. واعتمد هذا الإهداء في تكوين شعريته على الإيحاء بمشاعر المرسل تجاهه، وتقريبها إلى المتلقي من خلال تحديد اسـمه، والتوظيـف الجيـد للأسلوب، والتعبير المجازي.

الشميسي:

" إلى أمي وأبي ..

عربون محبة ووفاء"

وقد كتبه الروائي بأسلوب مباشر يتناسب مع أحداث الرواية حيث كان هـشام يحن لرؤية والديه اللذين فارقهما لأول مرة في حياته، وكذلك إهداء العدامة يناسـب طفولة هشام، ولذا فلا يستغرب أن يكون إهداء الكراديب على النحو التالي:

" إلى الإنسان الكامن في ذواتنا...

لعل ذواتنا تدرك ذواتنا"

وهذا الجزء الأخير من الثلاثية يركز على الأعماق الذاتية لهشام العابر. وقد تحققت شعرية الإهداء، ودوره في تفعيل المتلقي من خلال تركيبته اللغويـة التـي

---

[1] الحجمري، عبدالفتاح، 1996، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط 1: 27.

تعتمد على الحذف، والتكرار، فالحذف في هذه النقاط (...) التي تكشف عما يحتويه الواقع النفسي للذات المتكلمة من محاولة التغيير نحو الأفـضل، والإتيـان بالفعـل الضد، أو استشراف لحظة المستقبل، بما تحمله من جديد. والتكرار لكلمة: ذواتنـا، إبراز للبعد الإنساني الذي تتضمنه الرواية، وتعبير عن حالة الترقب والتشتت التـي يعيشها بطل الرواية، حيث يعيش واقعاً مهزوماً وغريباً من الخارج، ويعيشه داخلياً أشد هزيمة وغربة.

شرق الوادي:

وهي رواية تدور أحداثها في زمن الأجداد حتى تصل إلى العصر الحـديث ولذا كان إهداؤها:

"إلى ذكرى الأولين...

ومن أجل مستقبل الآخرين

إلى ذكرى أجدادي...

ومن أجل مستقبل أولادي"

جروح الذاكرة:

"إلى لعنة الظلام..

أهدي هذه الشمعة،

عسى أن تكون شمعة.."

ويتضح من خلال الإهداء الطابع التنويري الذي يتبناه الروائي ويسعى إلـى تحقيقه من خلال بث رسائل على لسان الطبيب النفسي/ الكاتب إلى لطيفة: الشخصية الرئيسة في روايته/ المجتمع.

ريح الجنة:

وهو تصريح على هيئة ملخص عام للفكرة التي يريد الكاتب إيصالها:

"إلى المسافرين إلى الجنة... أو يعتقدون أنهم إلى هناك مـسافرون... هـل تعلمون فعلاً إلى أين أنتم مسافرون؟ ضعوا حقائبكم جانباً وفكروا فقط، إن بقي مجال للتفكير...". فهو يرى أن من يفجر نفسه والآخرين لن يكون جـزاؤه علـى فعلتـه الإجرامية إلا الفناء، والكاتب هنا لا ينحاز إلى المحسوس على حساب المفهوم؛ إلى

الحياة بكل مفرداتها على حساب الآخرة، ولكنه يؤكد حقيقة أن لا يدفع الإنسان ثمناً باهظاً – حياته الدنيوية- مقابلاً لنتيجة حتمية، وخسارة لا تقبل التعويض، ويدعو من يفعلون ذلك إلى مجرد التفكير؛ لأنهم لو أعملوا فكرهم لما أقدموا على أفعالهم الشنيعة.

4.3 الاستهلالات والنهايات

لا بد أن يبدأ أي خطاب بنقطة ما وقد تكون آخر نقطة في المتن وتسمى هذه البداية عند جيرار جنيت (المنطلق السردي)، ويسميها أيضاً (نقطة البث المركزية)، ويقاس عليها كل ما جاء بعدها.

وقد كانت نقطة البث المركزية في روايات تركي الحمد على النحو التالي:

العدامة(بدأت مباني الرياض تلوح في الأفق).

الشميسي(بدت غرفته كاملة).

الكراديب(بدأت الطائرة في الهبوط التدريجي نحو الأرض).

شرق الوادي (لا أدري ما الذي يدفعني إلى كتابة حكايتي).

جروح الذاكرة(وأخيراً خرج الحرف).

ريح الجنة(بدأت عجلات طائرة "أميركان أيرلاينز" ... ترتفع عن الأرض)

من الملاحظ أن ثلاث روايات - من أصل رواياته الست- تُستهل بنفس الكلمة: بدأت. وأن الروايات الثلاث تبدأ على متن الطائرة.

ففي الكراديب: بدأت الطائرة. وريح الجنة: بدأت عجلات طائرة، لكن الأولى بدأت في الهبوط التدريجي؛ لأن أحداثها في الكراديب / السجن، وليس أي سجن، إنه سجن للتعذيب وانتزاع الاعترافات بالقوة، فكأنها إشارة إلى أحداث الرواية، ورمز إلى ما سيؤول إليه حال هشام من السمو إلى الانحدار، من عنان السماء إلى ظلمات السجن. أما طائرة ريح الجنة فبدأت ترتفع عن الأرض؛ لأن كثيراً من أحداثها تدور على متن الطائرة، كما أنها تحمل رغبة من المختطفين بدخول الجنة – حسب اعتقادهم.

ونهاية الشميسي هي في الطائرة أيضاً: " وأخذت الطائرة تهبط وقلبه تتسارع دقاته مع الاقتراب من أرض المطار... إن جوف جدة المجهول ينتظره هناك، وهو لا يعرف عنه شيئاً، وكل الخوف من ذلك المجهول."[(1)].

أما خاتمة العدامة فهي استهلال الرواية نصاً: " وبدأت مباني الرياض تلـوح من نافذة القطار من الدمام، وذلك مثل حلم عديم الملامح في قيلولة يوم مـن أيـام الصيف. لقد تضافر سراب ذلك اليوم من آب، مع عواصف الرمـل التـي تثيرهـا أنفاس جن الدهناء لتجعل الرياض تبدو من بعيد وكأنها..."[(2)].

وينهي الكراديب، التي تُعد خاتمة الثلاثية، بما بدأه في استهلال العدامة، حين أعطانا أوصافاً دقيقة لهشام العابر مع بعض التعديلات الطفيفة في شكله بحكم تقدمه في العمر. وقد عمد الروائي إلى ترك النهاية مفتوحة، ولتأكيد ذلـك كتـب كلمـة: البداية، على غير العادة التي جرت في آخر المؤلفات حيث تكتب كلمة: النهاية. فهل كان يقصد أنها بداية حياة جديدة لهشام؟ أم أنها بداية مراجعـات هـشام؟ أم بدايـة معاناته وأن ما عاناه لا يقارن بما ستستقبله به الأيام القادمة، خاصة أن كل ما جرى له من أحداث وتقلبات كان في سن دون العشرين، فكيف بما سيواجهه في سـنوات عمره القادمة؟ كل ذلك وأكثر منطقي ومقبول؛ لأن البنية المنفتحة للنهايات الروائية تسمح بانفتاح أفق التأويل، فيبقى العمل الروائي مشرعاً على أكثر من توقّع نهايـة، مما يستثير المتلقي ويورطه في النص الروائي، بجعله طرفاً يسهم في اختيار نهايـة له من جملة عدد من النهايات الممكنة.

1.3 الشخصيات

تُثير المعالجة النقدية للشخصية الروائية العديد من القضايا على مستوى الدرس النقدي الحديث، نظرياً وتطبيقاً. ولعل القضية الأساسية التي تتعلق بالشخصية تمثـل جدلاً دائماً حول علاقتها بالمرجع الواقعي وأبعاده المختلفة. فالشخصية في الروايـة تحيل – كما هو مألوف في تصورنا عنها- إلى واقع محدد قابل للإدراك، ولهذا يظل

---

(1) الحمد، الشميسي:249

(2) الحمد، العدامة:298

الهاجس المسيطر على المتلقي محكوماً في الغالب بمحاولات معادلة الشخصية بما يقابلها في الواقع، ولكنه يتأثر في الوقت ذاته بعوامل عديدة حسب موقف القارئ في الحياة ووعيه الفني والاجتماعي.

وليست الشخصية الروائية وجوداً واقعياً، وإنما هي مفهوم تخييلي، تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية. وينبغي التمييز بين الشخصية الروائية والشخص الروائي: فالأولى عامة لها قوانين وأنظمة تقننها وتقعدها. والثانية خاصة تعني شخصاً معيناً في رواية معينة، له سماته الخاصة، وصفاته النفسية والجسمية المحددة، ومع ذلك فكلتاهما تتلامسان، تلامس الخاص ضمن العام.

وربط نقاد الرواية التقليدية بين الشخصية ومؤلفها، وقالوا إن الراوي ما هو إلا قناع، يضعه الروائي ليتحدث من خلاله. ولكن هذا الوهم يسقط عندما نرى في الرواية الواحدة أكثر من راوٍ، حيث يبني الروائي روايته بناء متعدد الأصوات (بوليفونياً). وعندها لا يمكن القول إن هذه الأصوات المتناقضة هي موقف الروائي. لقد رفض النقد البنيوي هذه المطابقة بين الروائي والراوي، ورأى أن(الشخصية الروائية) ليست هي المؤلف لسبب بسيط: أنها محض خيال يبدعه المؤلف لغايات فنية محددة. فالشخصية الروائية هي (قضية لسانية) كما يرى تودوروف الذي جردها من محتواها الدلالي، وأعطاها وظيفة نحوية، فجعلها بمثابة الفاعل النحوي في العبارة السردية، والشخصيات الروائية لا وجود لها في الواقع؛ لأنها ليست سوى كلمات (أو كائنات من ورق) حسب رولان بارت[(1)].

وقع النقد الحديث في مغالطة حين طابق بين المؤلف والشخصية المتخيلة التي اعتبرها لسان حال المؤلف، أو الشخصية البديلة عنه. وقد تجلى هذا أكثر ما يكون في روايات الاعتراف والسيرة الذاتية والروايات المروية بضمير المتكلم. وهذا الخلط بين المؤلف والراوي أعاق فهم الشخصية الروائية التي هي ليست المؤلف الواقعي، بل هي محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية. والتطابق الذي تحدثه القراءة بينهما ما هو إلا سوء تأويل ساذج، إذ ليست الشخصية سوى (قضية لسانية) يجردها

---

(1) عزام، محمد، 2005، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 19.

الكاتب من محتواها الدلالي، ليسند إليها الوظيفة النحوية، فيجعلها الفاعل في العبارة السردية[1].

وبذلت جهود أخرى في سياق البحث عن خاصية الثبات والتغير في الشخصية حتى يتاح تصنيفها وتوزيعها إلى سكونية لا تتغير على امتداد السرد، وإلى ديناميـة متحركة. كما ينظر إلى الشخصية حسب عمقها السيكولوجي، فيلاحظ أن الفرق بين الشخصية المعقدة ذات الأبعاد المتعددة، والمسطّحة هو معيار يؤدي إلى الحكم عليها بأنها إما عميقة وإما سطحية. والأولى تقنعنا وينتج عنها دومـاً تـصوير الجانـب الدرامي المحتدم في الحياة. أما الثانية فتكون بسيطة ضحلة، ومع ذلك يكون لها دور هام في الرواية. ومن منظور الدور الذي تقوم به الشخصية ينظر إليها تبعـاً لـذلك بوصفها رئيسية (محورية) أو ثانوية[2].

كان فلاديمير بروب قد أخذ الحوافز التـي اسـتنبطها الـشكلاني الروسـي توماشفسكي، فسماها الوظائف، وذلك في كتاب بروب "مورفولوجيا القـصة" الـذي انطلق فيه من ضرورة دراسة الحكاية، اعتماداً علـى بنائهـا الـداخلي، لا علـى التصنيف الخارجي أو الموضوعاتي الذي قام به سابقوه، وقد قدم بـروب نموذجـه الوظيفي المقترح الذي يختلف عن نموذج الحوافز؛ لأنه يحتـوي عناصـر ثابتـة، وأخرى متغيره. فالذي يتغير هو أسماء الشخصيات وأوصافها، والثابـت الـذي لا يتغير هو أفعال الشخصيات ووظائفها التـي تقـوم بهـا. فالوظيفـة: هـي عمـل الشخصية.[3].

وأول ما يعنى به الروائي هو اختيار اسم للشخصية؛ إذ يحدد بـه الشخـصية ويجعلها معروفة، ويختزل صفاتها. ولهذا لا بد للشخـصية مـن أن تحمـل اسـماً يميزها، وإذا كانت الشخصية الروائية قد احتلت مكانة مرموقة في روايات القـرن التاسع عشر؛ حيث كان للشخصية الروائية وجودها المستقل عن الحدث، فإن الأمور

---

(1) تودوروف، وديكرو، المعجم الموسوعي لعلوم اللغة، ط الفرنسية:216.

(2) شعث، أحمد جبر، 2005، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسـية للنـشر والتوزيع، فلسطين، ط1: 118.

(3) بروب، فلاديمير، 1996، مورفولوجيا القصة، ت. عبدالكريم حسن وسميرة بـن عمـو، شـراع للطباعة والنشر، دمشق:38

قد تعقدت بعد ذلك وتشابكت، فأصبح البطل دون اسم، أو يرمز له بحرف، أو يغير اسم الشخصية في الرواية نفسها، أو يسمي شخصين باسم واحد، في الرواية نفسها. وقد صرح (آلان روب غرييه) بأن العصر الحالي الآلي هو عصر الشخص/ الرقم، ولاحظ (رولان بارت) (موت البطل) حيث أصبحت البطولة للأشياء فـي الروايـة الجديدة، أو الزمان كما في الروايات النهرية[1].

ويتوخى الروائي أن تكون أسماء شخصياته متناسبة مع مسمياتها، بحيث تحقق للنص احتماليته ومصداقيته، فلا يسمي (الأمين) مثلاً بـ (الخائن)، ولا (الكذاب) بـ (الصادق) إلا إذا أراد (المفارقة). وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسـم الشخصية لا تنفي اعتباطية العلامة، وليس هناك ما يجبر المؤلف على وضع أسماء شخصية لأبطاله، فقد يطلق عليها ألقاباً مهنية، أو يعينهم بالقرابة، أو ينـسبهم إلـى مواطنهم، أو يطلق عليهم سمات وصفية تميزهم.

ويتضمن مقام الرواية، كما هو مألوف، أكثر من شخـصية تكـون بحاجـة ضرورية إلى وجودها في زمان ومكان خاصين بها. وندرك أهميـة هـذا الطـابع القصصي للتعبير الأدبي عندما نُقدم على تتبع الإشارات الخاصة بالشخـصية منـذ السطور الأولى في الرواية، وأحياناً منذ الجملة الأولى بحيث يؤدي هذا الإجراء إلى الوقوف على طريقة الروائي في تقديم شخصياته، ومحاولة تفسير الكيفية التي انبثقت من خلالها الشخصية واستوت في عالم الرواية كائناً ينبض بحياة ذات خـصوصية في الدلالة على المعالم الإنسانية.

وقد درج الروائيون عامة على تنويع طرائقهم في تقـديم الشخـصيات إلـى القارئ؛ فهناك روائيون يرسمون شخصياتهم بأدق تفاصيلها، وهناك من يعزف عن الوصف المظهري لها. ومن جهة أخرى نرى بعض الروائيين يقدمون شخـصياتهم بصورة مباشرة، وذلك عندما يخبروننا عن طبائعها وأوصـافها أو يـسندون هـذه المهمة لشخصية تخييلية أخرى تعمل بوصفها راوياً[2].

---

(1) عزام، شعرية الخطاب السردي: 16.

(2) بحراوي، حسن، 1990، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت؛ والدار البيـضاء، ط1: 223.

وقد تعددت مناهج دراسة الشخصية بوصفها مفردة فنية من مفردات الـنص؛ كما تعددت الموضوعات التي تعالج ضمن هـذا الاطـار؛ كالحـديث عـن تقـديم الشخصية ونماذجها وأنماطها وتحولاتها، وقد أجاد حسن بحراوي في تحديده لأشكال الشخصية في كتابه " بنية الشكل الروائي"، كما تحدث النقاد عن وظائفية الشخصية، ورمزية الأسماء.. إلى غير ذلك، وهو أمر يضيق المقام عن تحليله هنا، وهو يحتاج إلى رسالة خاصة بأعمال تركي الحمد؛ ولذا اجتهدت فـي تقـديم عـرض مـوجز وإلماحات بسيطة علها تفتح المجال أمام الدارسين.

شخصيات ثلاثية(أطياف الأزقة المهجورة)

1. هشام العابر: تُعد هذه الشخصية محوريةً في الأبنية السردية؛ إذ تـرتبط بهـا سائر الشخصيات برابط ما، كما تتحرك الأحداث ضمن فضاء مكاني وزماني ذي صلة بها (بهشام العابر) فهي المحركة والمحركة، وهـي الـساردة حينـاً والمتلقية للسرد الداخلي حيناً آخر، وتبدو فاعلة مرة ومنفعلة مرة أخرى. غير أن ما يسمها بشكل عام هو تعدد أبعادها من شرط موضوعي إلى آخـر كمـا تتميز بنموها وتحركها وتحولها من حين إلى آخر.

وفي بداية الجزء الأول من الرواية يقدم لنا الراوي وصفاً دقيقاً لـشكل هـشام العابر، فيسرد أوصافه بطريقة مباشرة وتقريرية دون تأخير، وكأنـه يخبرنـا بـأن أحداث الثلاثية ستدور حول هذا الشخص بالمقام الأول، فلابد أن يوضح لنا ملامحه الجسدية بالتفصيل قبل كل شيء:

" شخص مثله مثل أي شخص آخر. إلا أن صدره يعتمل بأشياء لا يعتمل بهـا صدر شخص آخر. شاب في الثامنة عشرة من العمر، نحيف البنية، معتدل القامـة أميل إلى القصر، قمحي اللون أميل إلى البياض، بشارب محلـوق لتـوه، وأسـنان ناصعة البياض في فم صغير وشفتان رقيقتان ورديتان، وأنف مستقيم، وجبين واسع، وشعر مسترسل طويل شديد السواد، لم تفلح الغترة والطاقية فـي إخفائـه تمامـاً، وعينان واسعتان بأهداب طويلة تنظران من خلال نظارة طبية، إلى كل شيء، دون أن تهتما بأي شيء، يعلوهما حاجبان كثيفان، وذقن شديد الدقة، وكل ذلك في وجـه

مثلث الأبعاد. تجمعت هذه الأوصاف لتشكل ذلك الشخص الذي خرج إلـى الـدنيا فوجدهم يدعونه " هشام إبراهيم العابر"[1].

إن هذه الأوصاف الدقيقة لهشام مبررة وضرورية؛ لأنها تُوهم - على الأقل- بواقعية الشخصية، ولكن إسراف الروائـي فـي ذكـر أدق التفاصـيل لأوصـاف الشخصيات الثانوية غير منطقي ولا مبرر، لأنه يدخل في باب التزيد الذي يـشعر القارئ بالملل في كثير من الأحيان، ومن ذلك أيضاً ذكره لتفاصيل غير ضـرورية في تصرفات شخصيات الرواية، وتكراره الممل لعملية شرب الشاي علـى سـبيل المثال.

" لقد خرج إلى الدنيا وهو لا يعرف إلا هواية واحدة ولذة واحدة هي القـراءة. يقرأ أي شيء وكل شيء تقع عليه يده"[2].

" تفوق بشكل ملحوظ خلال سنوات الدراسة الابتدائية والمتوسطة، حتى أنهـم نقلوه من الصف الثالث إلى الصف الرابع الابتدائي مباشرة اعترافاً بتفوقه. وقد كان مصدر فخر لوالديه، وخاصة والده الذي لم يكن له حديث إلا عن ابنه الوحيد وتفوقه وتقدمه، مما كان يغيظ بعض جلسائه الذين لم يكن أبناؤهم بالمستوى نفسه. ورغـم ذلك كان الجميع في قرارة أنفسهم يشهدون له بالتفوق والمستقبل المشرق"[3].

ويقدم النص هذه الشخصية سريعة الاستجابة لما يقرأ، وكان ماهراً في انتقـاء المدونات الغريبة عن المحيط الاجتماعي؛ فيختار ما يحث علـى التغييـر والثـورة الفردية فهو عندما يقرأ طبائع الاستبداد يشير إلى أهمية الكتاب في محاربـة الظلـم والقمع، وعندما يقرأ التيارات الفلسفية والأفكار اليسارية إنما يظن أنه يـدعو إلـى المساواة [4].

---

[1] الحمد، العدامة: 8.

[2] المرجع نفسه: 9.

[3] المرجع نفسه: 9.

[4] انظر:المرجع نفسه، 9.

أصدقاء هشام في الدمام:

كان هشام يقضي أغلب وقته في القراءة أو مع صديقي الطفولة، عدنان العلي وعبدالكريم الدحيماني، فقد كان الثلاثة يجتمعون بعد كل عصر في منزل عبدالكريم، مع أصدقاء آخرين حيث يحتسون الشاي ويتحدثون إلى ما قبل الغروب، وقد كانت الدنيا بالنسبة لهشام تتلخص في القراءة وهذين الصديقين[1].

أسرة خال هشام

1. الخال: عبدالعزيز المباركي؛ يقدم لنا السارد هذه الشخصية من خلال تقنية التلخيص، فيكثف حياته، أو أجزاء منها بأسطر قليلة، مشيراً إلى صلة القرابة بالشخصية الرئيسية (هشام): " خاله، عبد العزيز المباركي، رجل لا مثيل له فعلاً. الأخ الأكبر والوحيد لأمه، جاب كل مكان واستقر به المقام في الرياض. لم يحتمل الإقامة في القصيم، حيث عاش جده لأمه أخريات أيامه، فسافر إلى الكويت وقضى هناك بضع سنوات، عاد بعدها إلى القصيم. ولكنه لم يلبث إلا قليلاً ثم سافر إلى مصر والعراق والشام والأردن وفلسطين تاجراً، بعد وفاة أبيه. وأخيراً ألقى مراسيه في القصيم مستقراً، حيث تزوج وأنجب محمداً وحمداً. وعندما كانت زوجته حاملاً بابنته منيرة، انتقل إلى الرياض حيث حصل على وظيفة حكومية طيبة، وتوقف عن الترحال حين ازداد عدد الأبناء وكثرت المسؤوليات. في الرياض جاء أحمد ثم موضي وأخيراً عبدالرحمن"[2]. تتسم الشخصية بالحركية والانتقال إلى عدة أماكن، ولعل هذا الترحال يعمق من وعيه نَفْسه والآخرين؛ ولأنه خال البطل فلا بد أن ينعكس ذلك في تشكيل شخصيته؛ ومن هنا نعد عبدالعزيز المباركي أحد الأركان الفاعلة في تكوين البيئة الفكرية للبطل ولا سيما الانفتاح وتعدد المواقف.

وزيادة على ذلك تجدر الإشارة إلى أن السارد الكلي العلم يقدم لنا صورة الخال الجسدية التي تذكرنا بما قاله عن هشام نَفْسِه:" وما هي إلا لحظة، وأطل وجه خاله... رجل فارع الطول، نحيف البنية، سمح الوجه، بلحية قصيرة أنيقة شديدة

(1) انظر:الحمد، العدامة، 18.

(2) المرجع نفسه: 72.

البياض، وشارب محفوف بشكل ظاهر، وجبين واسع تظهر في وسطه دائرة صغيرة داكنة"[1]. وهذا ما يبرر دور الوراثة أو التقليد في التشكيل الخارجي للبطل.

2. أحمد: ابن خال هشام، وهو مراوغ وبخيل، سلوكه مفعم بالرياء والكذب، الـدين لديه عرف يجب الالتزام به، وليس تنزيلاً من الله؛ يخاف المجتمـع ويحـاول إرضاءه، ولا بأس عنده من اجتراح المحرمات، يفعل على خلاف ما يقول[2].
3. عبدالرحمن: يتشابه الأخوان تقريباً في كل شيء إلا في الطباع. فقد كان أحمـد هادئ إلى درجة البرود، ويحب المال بشكل هوسي، على عكـس عبـدالرحمن الذي تثيره أية كلمة وينفق المال بإسراف[3].

ويصور لنا الراوي في مشهد واحد، أثناء نوم الإخوة، طبيعة كل شخص منهم: " نظر حوله مرة أخرى، فوجد حمد فاغراً فاه كالميت، مستلقياً على قفاه وقد انحسر الشرشف تماماً عن جسمه وكذلك الثوب. أما أحمد، فكان نائماً بهدوء وهو متـشبث بالشرشف بإحدى يديه فيما كانت الأخرى تحت رأسه. وكان عبدالرحمن نائماً علـى جنبه الأيمن وقد سقط رأسه عن الوسادة، وبعض اللعاب يبلل جانباً من فمـه. كـان منكمشاً على نفسه وكفاه بين فخذيه، وقد تجمع الشرشف تحـت قدميـه"[4]. فأحمـد الشحيح يظهر حرصه في طريقة نومه، وعبـدالرحمن المتهـور المغـامر تظهـر لامبالاته في طريقة نومه، ومن خلال جمع المفردات التصويرية وإلصاقها معاً يمكن الحصول على صورة كلية بانورامية للعائلة الواحدة، وكأن المشهد كله قد صور في لقطة واحدة، إننا إزاء لوحة: مجموعة من الذكور ينامون متقاربين كل على طريقة مختلفة إلى حد ما، وربما تكشف طريقة النوم الحالات النفسية لهذه الشخصيات، من حيث الهدوء والحركة.. إن المشهد المقدم قد صور من الأعلى بعين الكاميرا، يـأتي هذا بعد لملمة المشاهد الصغيرة للانتهاء إلى مشهد كلي. ويتكرر مثل هذا المـشهد الذي يرسم الشخصيات من خلال تصرفاتهم التلقائية؛ لأن وقـت النـوم أو الإفاقـة

---

(1) الحمد، العدامة: 79.

(2) انظر:المرجع نفسه، 80-81.

(3) انظر:المرجع نفسه، 83.

(4) المرجع نفسه: 91.

الفجائية من النوم تُظهر الإنسان على طبيعته:" وتحرك الأبناء لدى سماع صوت والدهم: حمد بتثاقل شديد، وأحمد بخفة ورشاقة، حيث قفز من الفراش وقبل جبين والده الذي لم يملك نفسه من الابتسام مكرراً بصوت هامس:" بارك الله فيك يا بني ... بارك الله فيك..." أما عبدالرحمن، فقد نهض وهو يتثاءب ويتمطى بقوة، ملقياً تحية الصباح على والده... غير أن الوالد لم يرد عليه..." [1].

ويتكرر الوصف الدقيق للشخصيات من خلال تصرفات تلقائية ولكن عين الراوي ترصدها بدقة وبأسلوب تصويري:

" – جاء وقت الذهاب... أكاد أتأخر.

قال محمد وهو ينهض متوجهاً إلى غرفته في الجانب الآخر من المنزل. ثم نهض أحمد وقد أبقى بيالة الشاي في يده، وأخيراً حمد الذي نهض بتثاقل وتأفف، ولم يكن قد نطق بكلمة واحدة أثناء الطعام"[2].

فكل تصرف ينم على شخصية فاعلة، فمحمد يعيش عالمه الخاص، وأحمد يظهر بخله وحرصه الشديد من خلال حمله لما تبقى من حثالة الشاي في يده، على الرغم من نهوضه عن السفرة، وحمد لم ينطق بكلمة واحدة أثناء الطعام.

4. موضي: وهي شخصية مهمة ومؤثرة في حياة هشام:" وخطرت موضي على ذهنه... يا لها من فتاة مليحة. وسيدة منزل ممتازة. هي التي أعدت العشاء ، وهي التي قدمته، وهي التي فرشت على السطح، وهي من يعد الشاي ويقوم بكل أعباء المنزل. ويكفيها طلبات مثل هؤلاء الإخوان. إن نورة تساعد أمها ولكنها بالتأكيد ليست مثل موضي... لاريب أن من يتزوجها سوف يكون محظوظاً"[3]. وفي هذا المقطع تمهيد لشخصية نورة عن طريق الحديث عن موضي، وسيكون لنورة الدور الأكبر في الشخصيات النسوية، لذا لم يتأخر الراوي في ذكرها على الرغم من أن سياق الأحداث لم يكن في اتجاهها.

---

(1) الحمد، العدامة: 93.

(2) المرجع نفسه: 98.

(3) المرجع نفسه: 84.

رفاق هشام(أبو هريرة) في التنظيم:

1. منصور عبد الغني: ربما يعد منصور عبدالغني من أبرز الشخصيات الفاعلة في حياة البطل (هشام)؛ إذ شكل نقطة تحول لا يمكن تجاهلها في حياة هشام الفكرية؛ وذلك لما يتمتع به من سمات شخصية وفكرية، إنه شخصية جاذبة بمعنى الكلمة إذا ما اقترضنا تعبير حسن بحراوي في بنية الشكل الروائي، حيث يكون للشخصية فعل السحر في الآخرين شكلاً ولباساً وحديثاً وتفكيراً. إن ما ذكرته يمكن اختزاله مما يرصده الراوي الذي يتغلغل في أعماق هشام ويستخرج ما في باطنه من أفكار. وقد قدم الراوي ذلك من خلال سرد ممتزج بالوصف؛ أي من خلال صورة وصفية؛ بل يلجأ الراوي إلى المباشرة في تحليل الشخصية؛ إذ يقول:" لن ينسى ذلك اليوم الذي كان نقطة تحول في حياته كلها، فبينما كان مستنداً في وقت الفسحة إلى جدار قريب من الفصل في الطابق الثاني للمدرسة مطل على الساحة الرئيسية، في انتظار عدنان لتناول طعام الفسحة سوياً كالعادة، اقترب منه أحد الزملاء في الفصل وجمعية التاريخ. لم يكن يشعر بميل إلى هذا الزميل منذ أن قابله لأول مرة وتناقشا حول الماركسية في أحد اجتماعات الجمعية..." [1].

وقد استخدم الروائي أسلوب أسطرة الشخصيات في مواطن متعددة، وكانت شخصية منصور الشخصية الأبرز في ذلك؛ لما تحمله من قوة تصل حداً لا مثيل له بين شخصيات الرواية، فالخوف لا يعرف طريقاً إلى قلبه، حتى في أحلك الظروف التي لم يتحملها رفاقه في السجن كان متماسكاً بطريقة تدعو إلى الدهشة، كما أن الكاتب عمد إلى تحميل شخصية منصور جملاً غاية في الإقدام لم يجرؤ غيره على استماعها فكيف بنطقها، ولذا فقد أسطره لتتوافق تلك المقولات مع شخصيته الميتافيزيقية: " بحث عن مكان بعيد يتناول فيه طعامه، بعيداً عن أي زاوية أو مكان يمكن أن يكون فيه منصور، وسط نظرات الاستغراب من عدنان الذي كان مستغرباً تصرفات صاحبه هذه الأيام. وبينما هو يمضغ لقمة من "ساندويش الجبنة والجام"، ويتمازح هو وعدنان، إذ به يفاجأ بمنصور ينتصب أمامه بقامته الرياضية، وعلى

[1] الحمد، العدامة: 19.

فيه ظل ابتسامة، وكأنه مارد من مردة ابن داود خرج لتوه من القمقم. توقف عن الطعام، وبدأ الاضطراب يغزوه من جديد"[1]. كل تلك الأوصاف الأسطورية كانت ملازمة لمنصور في جميع أجزاء الرواية، لكن الراوي يكشف في النهاية عن شخصية أخرى لمنصور على عكس ما سبق؛ شاب طيب متسامح يقدر الصداقة ويعتني بالآخرين، وما يفسر هذا الكشف المفاجئ والتحول الجذري هو خروج منصور من دائرة التنظيم، وتحرره من قيوده، وبذلك عاد إلى إنسانيته وطبائعه الهادئة المميزة، دون حاجة إلى تكلف القسوة والشدة.

2. فهد: رئيس مجموعة هشام، وهو نموذج لقيادات التنظيم التي لم تُطبق من أدبيات الحزب إلا الصرامة وتبجيل المرجعية: " شاب في حوالي السادسة والعشرين من العمر، أبيض لدرجة البرص، سمين لدرجة الإفراط، بكرشة ظاهرة، وشعر أسود أجعد وقصير، وشارب ضخم فوق شفتين غليظتين داكنتين، وفم واسع يحتوي على أسنان كبيرة متناسقة تعلوها صفرة داكنة"[2]. وهذه الصفات الشكلية تتناسب مع ما تحدثت به الرواية عن شخصية فهد في التنظيم، فقد كان قائداً فظاً كثير الاحتكاك مع هشام والآخرين، وهذا موقف يصور فظاظته:

" – سأطلب إعداد إبريق آخر.

قال راشد ذلك وهو يهم بالنهوض، غير أن فهد جذبه من إزاره قائلاً بلهجة آمرة:

- لا داعي لذلك... فنحن مغادران بعد لحظات.

جلس راشد وهو يعيد ربط إزاره الذي كاد أن يسقط من جذب فهد، وأخرج سيجارة من علبته، أشعلها وأخذ يدخنها بهدوء دون أن ينبس بكلمة، في الوقت الذي كان فيه فهد يمتص آخر نفس من سيجارته، ثم سحقها في صينية الشاي رغم أن المنفضة كانت إلى جانبه، وسط نظرات راشد المتسعة"[3].

---

(1) الحمد، العدامة: 35.

(2) المرجع نفسه: 109.

(3) المرجع نفسه: 110.

3. عارف: أبو وحيد. وقد كان له دور كبير في إقناع هشام بكثير من الأفكار خلال نقاشاتهما في السجن، وكثيراً ما أثار التساؤلات في ذهن هشام عن أمـور كـان يراها من المسلمات، لكنه بدأ في إعادة التفكير بها، حتى وصل إلى نتائج لم تكن لتخطر بباله لولا حدة الجدل بينه وعارف.
4. وليد الدايم: اختار له الروائي هذا الاسم ليتناسب معه؛ فقد "كـان وليـد قوميـاً متحمساً"(1). فكأنه مازال وليداً لم يكبر لكي ينمو فكره أو يتغير وسيظل دائمـاً على ذلك، بينما أصبح بقية رفاقه يشككون فـي كثيـر مـن أفكـار أحـزابهم ويعرضونها للنقد الجاد، حتى توصل كثير منهم إلى نقضها والتخلي عنها، بينما ظل وليد يردد الشعارات نفسها، دون إعمال فكره، أو محاولة تقصي الحقيقة.
5. عبدالله الصاعد: " كان عبدالله قومياً سابقاً، وماركـسياً مـن أنـصار الجبهـة الديموقراطية المنفصلة عن حزب البعث"(2). والصاعد دلالة على صعوده سـلم الأحزاب؛ إذ صعد بتفكيره إلى مراحل جديدة لم يصلها وليد، لكنه في النهايـة تحير في أمره وشكك في جدوى جميع الأحزاب.
6. لقمان أيوب علام: لقمان رمز لحكمته وأيوب لصبره وعلام لعلمه. " وهو مـتهم بالانتماء إلى تنظيم الإخوان المسلمين"(3). فقد كان يفض النزاعات التي تحـدث بين زملائه في السجن، وكان مرجعاً للفتوى بينهم، يسألونه عن أمـور الـدين فيجيب بعلم واسع واعتدال جذب إليه السجناء، أما صبره فإن مدة سجنه كانـت قبل دخول البقية بأعوام ولم يكن خروجه إلا بعد أعوام مـن الإفـراج عـنهم، وكانوا يكثرون التذمر من حالهم في السجن، أما هو فكان يدهشهم بصمته عندما تطول شكايتهم، وإن استنطقوه حثهم على الصبر.

الشخصيات النسوية:

1. نورة: وقد تكرر ذكرها في كثير من أجزاء الرواية، لما لها من تأثير كبيـر على هشام، ومساهمتها الفاعلة في سير أحداث الرواية. وهي حـب هـشام

(1) الحمد، العدامة: 179.
(2) المرجع نفسه: 179.
(3) المرجع نفسه: 179.

الأول، تعرف إليها في مرحلة المراهقة، وكانت تسكن بجوارهم، أحبها حباً بريئاً فتح له آفاقاً جديدة؛ كانت بواكير تلك الآفاق: الاحتيال علـى والديـه لملاقاتها، ثم تطور به الأمر إلى الاحتيال على مدير المدرسة ونشر أفكـار سياسية داخلها، ثم ختمها بالاحتيال على السلطات والالتحاق بالتنظيم السري، دون أن يشعر بخوف أو وجل مما يقوم به؛ لأن ممارساته مع نـوره وفـي المدرسة كانت دافعة له لكي يخوض غمار التجربة دون تردد، ثقة بتجاربه السابقة.

2. سارة(سوير): كانت الحب الثاني في حياة هشام، لكنه لم يكن حباً بريئـاً علـى الإطلاق، بل أسرف معها في الانغماس في عالم الشهوة، وشرب كأسـه حتـى الثمالة، فكانت النتيجة أن حاول الخلاص منها، لكنها بدأت في ملاحقته إلـى أن انكشف أمره أمام موضي.
3. موضي: ابنة خال هشام. وهي النموذج النسوي الوحيد الذي كان هشام يخـشى انكشاف حقائقه أمامه، فقد كان يعيرها اهتماماً بالغاً، ويسعى إلى المحافظة على صورته المثالية أمامها، لكنه سقط أمام نظراتها التـي فـضحت مـا بداخلـه، وبانكشافه أمامها لم يعد مبالياً بمعرفة السلطات حقيقة انتمائه للتنظيم السري.
4. رقية: وهي فتاة تعرف إليها هشام في الرياض، عن طريـق عبـدالرحمن ابـن خاله، وقد كان لهشام معها كثير من المغامرات، وأثرت على حياته وشخصيته بطريقة كبيرة؛ فعلى يديها انكسر حاجز الخوف لديه من الأنثى، واكتشف عالماً جديداً لم يكن له سابق معرفة به عندما كان في الدمام.

ويلاحظ أن عدد النساء قليل في الرواية إذا ما قورن بعدد الرجـال، وذلـك يشي بانحسار دور المرأة واقتصارها على البيت والإنجاب؛ فليس لهن مشاركات في الحياة العامة فضلاً عن الشأن السياسي أو الثقافي، ومن تطرق لهن الراوي بالـذكر لم يمثلن إلا جانباً تقليدياً من أدوار المرأة.

شخصيات السجن:

1. العقيد مالك عبدالمهيمن: وهو مدير السجن والشخصية الوحيدة التي كان مظهره مقبولاً بل مميزاً بين شخصيات السجانين الآخرين: رجل أنيق وسيم ذو رائحة

طيبة[1]، أما البقية فإن الراوي المشارك يتعمد نقل صورة مرعبة مشوهة لخَلقهم وخُلُقهم وهو " لا يدري من أين ينتقون هؤلاء الأشخاص الذين يبعث منظـرهم الرعب في الأفئدة. لا بد أنهم منتقون بدقة، وإلا كيـف يجتمـع مثـل هـؤلاء المتشابهين خلقاً وخلقه في مكان واحد"[2]. ولعل هذا التميز يمنحه ميزةً تكـشف عن دوره في إدارة السجن، فيبدو جاذباً، ولكن هذه الجاذبية تحمل كثيـراً مـن التناقض؛ إذ هو المسؤول عن الرعب والخوف الذي يستهلك المـساجين، هـذه الشخصية تمثل الصورة النمطية عن شخصية الماكر والداهية الذي ينقض على فريسته متكئاً على سمات جسدية وسلوكية ولفظية، وتكاد تجد هذا النمط لـيس في مجتمع الرواية حسب، وإنما في مجتمعات أخرى.

أما الاسم الشخصي فلا يخلو من دلالة؛ إذ هو المالك؛ لأنه يعطي صلاحيات مطلقة في التعذيب والتنكيل، وهو في الآن نفسه مهيمن على ما سواه. ويرمز اسمه: مالك، إلى مالك خازن جهنم، وهو الملك الموكل بتعذيب أهلهـا، والـسجن مقابـل لجهنم، لذا يقول:" أما عوض فكان أحد الزبانية"[3]، وفي موضعين آخـرين:" إنهـا أشبه شيء بصورة أرضية لجهنم"[4]." أليس غريباً أن تجتمع الجنة والجحيم في مكان واحد؟ غرفة التحقيق تتحول تلك الليلة إلى غرفة من غرف الجنة، وينقلـب مالـك بقدرة قادر إلى رضوان." [5]. فلم يتردد السارد في التعبير عن ذلك بصوت صارخ، ولقد عمد إلى تصوير جنة أرضية وجحيم أرضي؛ مستلهماً أفكار المعري ودانتي.

2. جلجل عبدالقوي

مساعد العقيد، جلجل: لأن صوته العالي وأسلوبه الغريب المرعب في الحـديث أشبه بالجلجلة، وعبدالقوي: إشارة إلى قوته في تعامله مع الآخرين. " شخص ضخم الجثة بشكل لافت للنظر، يرتدي ثوباً أبيض ناصع البياض، تاركاً الحريـة لكـرش

---

(1) انظر:الحمد، الكراديب، 89.

(2) المرجع نفسه: 88.

(3) المرجع نفسه: 87.

(4) المرجع نفسه: 13.

(5) المرجع نفسه: 207.

ضخم أن يأخذ راحته في التمدد، داكن اللون، أحول العينين، بشارب أسود كث دون لحية، غليظ الشفتين، أفطس الأنف عظيمه، حليق شعر الرأس تماماً"[1]. إن موقـف السارد من عبدالقوي موقف سلبي؛ إذ صوره تصويراً كاريكاتيرياً مفـسحاً المجـال للقارئ ليتصور الرعب الذي يغرسه جلجل في نفوس المساجين، إن الوصـف هنـا معنى كامل يثير الفزع في النفس ويسجل موقـف الـسارد الـرافض لمثـل هـذه الشخصيات.

3. حمدان الثميني: رسول العقيد لجاب السجناء، "صوته أجش جهوري، نهش وجهه البرص، عيناه حادتان"[2]. وأول سجان يقابله هشام عند بوابة الـسجن:" رجـل قصير القامة، نحيف البنية، أحول العينين، شديد سمرة الوجه، مع آثار جـدري واضحة على وجهه، ولحية مثلثة صغيرة، وشاربان ضخمان تتخللهمـا بعـض الشعيرات البيضاء، ويرتدي ثوباً أبيض، وغترة بيـضاء دون عقـال، ويتـدلى مسواك ضخم من جانب فمه"[3]. اختار الروائي مجموعة من الأوصاف في خلقة السجان تشكل إحداها عيباً، لكنها قد لا تلفت النظر، خاصة إذا كـان الـشخص يملك صفات جميلة تغطي على عيوبه، ففضل جمعها كلها في رجل واحد لتأكيد قبح خلقته، فأصبحت الصورة كاملة كرسم كاريكاتوري مبني علـى المبالغـة: قصر، نحافة، حول، سمرة، جدري. وعلى المفارقة: لباسه جميل وخلقته قبيحة. فالتجمل لم يفلح في إخفاء عيوبه بل زادها وضوحاً، وكما أن الضد يظهر حسنه الضد، فالضد يظهر قبحه الضد؛ لأن لبس البياض واستعمال السواك أسهما فـي إظهار بشاعة الصورة ولم يخففا من قبحها شيئاً. وبين فينة وأخرى يؤكـد هـذه الصورة:" لقد كان الرجل شديد حول العين فعلاً"[4]. ثم يكمل تشويه الصورة لكي لا يبقي في مخيلة المتلقي مجالاً لشيء حسن قد يتصوره عن الحارس:" وأخـذ

---

(1) الحمد، الكراديب: 88.

(2) المرجع نفسه: 85ـ86.

(3) المرجع نفسه: 12.

(4) المرجع نفسه: 13.

يضحك، كاشفاً عن أسنان حادة مفرقة"[1]. حادة، مفرقة، هذه أوصاف لوحش مفترس وليست لإنسان، كما أنها تَشِي بالخداع والتشاؤم، ولو لم يكن الراوي مشاركاً هشاماً في محدودية ما يرى لكانت هذه المبالغات غير موفقة من الروائي، أما وإن هشاماً في حالة نفسية متردية، فإنها مبررة؛ فالرعب مما هو فيه يملأ قلبه، والهلع مما يتوقعه يشل منطقية تفكيره، ويجعله يتخيل أشياء لا حقيقة لوجودها، وإنما هي أوهام يرى جزءاً منها على الواقع وخياله يزيدها شناعة ورعباً، إذ كان قبل لقائه الحارس، وبينما هو في فناء السجن، في عالم بين الخيال والواقع، فهو يشاهد مناظر لم ترها عينه من قبل، وأصواتاً غريبة لم يسمع مثلها في حياته، وعندما لم يستوعبها إدراكه، ولم تستبنها حواسه، لجأ إلى خياله لإكمال الصورة المرئية بأوهام نفسه الوجلة، وأعانه على ذلك كثرة مطالعته القصص الخيالية في طفولته، وتأثره بها، خاصة إذا ما علمنا أنه لم تمض سنوات طويلة على طفولة هشام، فسنه ما يزال صغيراً عند خوضه هذه التجربة القاسية المريرة، إذا ما قيس بسن غيره من السجناء. وبعد أن رسم الراوي صورة مشوهة لشكل الحارس، هاهو يخبرنا بأوصاف أشد بشاعة لنفسيته المريضة:" ينبعث من عينيه الصغيرتين كره وحقد شديدان لا يدري لماذا، فهما لم يعرفا بعضهما قبلاً؟ فلِم الكره"[2]؟. ثم يطلب حاجيات هشام - بعد كيل السباب والشتم والإهانات- ويخبره بأنه سيعيدها إليه عند خروجه من السجن، معقباً وهو " يضحك بسعادة غريبة: هذا إن خرجت"[3].

4. مرعي الزهار: وهو الحارس الطيب الذي كان في بداية الأمر يتعامل مع السجناء بحذر وريبة، لكنه مع مرور الوقت أصبح يدرك مدى ثقافة هؤلاء السجناء، وأنهم لم يرتكبوا جرماً يوجب سجنهم فكيف بالتعامل الحذر معهم، بل إنه أُعجب بهم وبأفكارهم التنويرية، وصار عوناً لهم في تيسير كثير من شؤونهم داخل السجن[4].

---

[1] الحمد، الكراديب: 14.

[2] المرجع نفسه، 13.

[3] المرجع نفسه: 14.

[4] انظر:المرجع نفسه، 58.

5. سعيدان: وهو الحارس القاسي الذي لم تعرف الرحمة طريقاً لها إلى قلبه، ولم يتعامل مع السجناء بإنسانية على أقل تقدير، بل كان يهدر كرامتهم ويتعمد إهانتهم[1]. ولم يحظ بقية الحراس باهتمام الراوي لأنهم كانوا يقومون بتنفيذ عملهم الموكل إليهم دون زيادة أو نقصان؛ لذا لم يستحق أي منهم ذكراً مفصلاً، وإنما اقتصر الأمر على ذكر النقيضين: مرعي الزهار وسعيدان.

الشخصيات الثانوية في الثلاثية

قُدمت الشخصيات الثانوية تقديماً مقتضباً يغلب عليه طابع التقريرية والمباشرة؛ ذلك أن هذه الشخصيات – على الرغم من دورها في إضاءة الشخصية الرئيسية من جهة والأبعاد الاجتماعية من جهة أخرى- قد تَكُون أبعاداً أيديولوجية أكثر من كونها بشراً يتحركون. إن مجمل هذه الشخصيات يكون اللوحة الفكرية والمحيط الأيديولوجي الذي يتحرك فيه هشام العابر، ويغلُب على هذه التشكيلة التنوع في الأُسس المعرفية، والوحدة والاتفاق في الأهداف والغايات، وربما تكمن هذه الأهداف في تغيير البناء الاجتماعي الثابت المستقر الرافض للانفتاح على تعدد التيارات، هذا البناء الذي يرى في كل جديد "بِدعة" محرمة، وهذا الاعتقاد إنما هو عِقَال يحجم عقول البشر ويجعلهم يفكرون تفكيراً واحداً أو متقارباً، فيعوق ذلك كله التقدم إلى الأمام. وعلى الرغم من التعمية والغموض والضبابية التي يتكئ عليها الكاتب في الإفصاح عن مصدر التوجيه والمسؤولية العامة، فإن مجمل الروايات لا ينسى البعد السياسي الذي يتحكم في تسيير البشر ويقرر مصائرهم. ومهما يكن من شيء فإن كتلة الشخصيات الورقية تُفصح عن الجو الفكري العام الذي تزدحم فيه الأفكار السرية – كما رأينا في الحديث عن الجانب السياسي- فأنت ترى الأخ المسلم إلى جانب القومي والليبرالي وغير هؤلاء، يتحركون في الخفاء ولكنهم يحملون رؤى تنتقض إلى حد كبير، المتواضع الفكري السلفي، وتحاول نقل المجتمع من مرحلة إلى أخرى قد تكون مغايرة، دون أن يعني ذلك خلخلة البناء السياسي أو الإطاحة الكلية بالبنية الاجتماعية. وتبقى هذه الأفكار التي تعبر عنها الحركات السرية محدودة التأثير في توجيه الجماهير التي تكاد الأمية تطغى عليها، ناهيك عن

---

(1) انظر:الحمد، الكراديب، 81-82.

الرقابة على الطباعة والنشر، وتبقى هذه الأفكار قابلة للتطور – فيمـا يلمـح إليـه الكاتب، ممكنة الشيوع والتأثير في الحاضر والمستقبل. إن كتلة الشخصيات تعد مع ذلك كله ثانوية مهمتها، كما قلنا، التعريف بخلفية البطل.

1. رشيد الخطار: مدرس مادة التاريخ الذي أعجب به هشام في المرحلة الثانوية[1].
2. سعيد: الصبي الذي يخدم في بيت الخال.
3. أم محمد: أم نورة[2].
4. بدرية: أخت نورة[3].

ويلاحظ أن الروائي قد وقع أسير مبالغات غير مبررة في الأسماء الـصحراوية الخيالية، أسماء فكاهية لا تتناسب مع بناء رواياته الذي اتسم بالواقعية والجدية فـي الطرح:" كان سليمان قد دعا كل أتراب أبيه وأصحاب الطفولة الـذين كـان والـده يتحدث عنهم كثيراً: عبدالعزيز الضب، وعبدالله الجرادة، ومحمد الطلـي، وصـالح الذيب، وعبدالرحمن الصقراني، ودحيم القميـري، وعثمـان الـصعو، وسـليمان الجريو..." [4].

وكذلك الحال مع الأصدقاء الذين تعرف إليهم هشام في القصيم:" سليم السنور. صالح الطرثوث. ومهنا الطعيري..." [5].

إن من يقرأ هذا الكم من الأسماء الغريبة سيتساءل عن هدف الروائي منها، هل هي إشارة إلى أن كثيراً من أسماء العائلات والقبائل فيها شي مـن الغرابـة وأنهـا تتناسب مع واقعهم البدوي؟ إن كان ذلك فقد بالغ في حشرها في سياق واحد. أم أنه أراد أن يخرج بالرواية عن نمطيتها الجدية بمفارقات ساخرة؟ وإن كانت هذه فإنه لم يفلح – في نظري- وخرج عن مساره الذي أتقنه إلى مسار لم يجِد توظيفـه كـي يتناسب مع سياق روايته. لكن إذا ما عرفنا أن الروائي يهتم كثيراً بإبراز الازدواجية في المجتمع(كما ذُكر سابقاً عند الحديث عن المضامين) فإن التفسير الأرجح هو أنه

---

(1) الحمد، العدامة: 11.

(2) الحمد، الشميسي: 134.

(3) انظر:المرجع نفسه، 134.

(4) الحمد، العدامة: 268.

(5) المرجع نفسه: 274.

يرمز إلى الحداثة باختيار أسماء حسنة للأفراد، ويرمز للتقليدية بانتقائه أسماء موغلة في طبيعة الصحراء، وكيف أن جمع النقيضين في وقت واحد يشكل ازدواجية جلية. وهذا يبرهن مدى حرصه على إظهار المضامين وإن على حساب التـشكيل، فقـد حشر هذه الأسماء الغريبة في أسطر متتابعة دون تدقيق أو تمحيص، وكـأن بـالغ حرصه على استحداث أساليب متنوعة لإبراز المـضمون أعمـت بـصيرته عـن التشكيل.

ومن خلال ما سبق عرضه من شخصيات يتضح أن تركي الحمد كان يستخدم، إلى حد كبير، الأسلوب التقريري؛ إذ يقوم بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدد ملامحها العامة، ويقدم أفعالهـا بأسـلوب الحكاية، ويعلق على الأحداث، ويحللها." وتحولت الغرفة إلى ملجـأ لأبنـاء خالـه يقصدونها كل حسب حاجته. فأحمد يهجم عليها في أنصاف الليالي ويلتهم ما يجد من طعام ويمتع نفسه بشاي حار، دون أن يكلف نفسه ولو لمرة واحدة أن يجلـب معـه طعاماً بدل الذي يستهلك. وإذا أراد عبد الرحمن التدخين، كانت الغرفة هي المكـان المفضل، وقد صرح عدة مرات بإمكانية جلب فتيات إلى الغرفة، ولكن هشاماً كـان حازماً في هذه النقطة... أما حمد، فقد كان يأتي بمخزونه مـن العـرق، الـذي لا يتجاوز القارورة أو بعضها..." [1].

هل حمل الشخصيات فوق ما تحتمل؟

إن نقاشات السجناء السياسيين تنم على ثقافتهم الواسعة في الكراديـب، وهـي تتناسب مع قدرات الشخصيات. لكن النقاشات التي دارت بين هشام العابر وزملائه في المدرسة الثانوية كانت في مجملها نقاشات فوق مستوى طلبة الثانوية، " يمكـن التعبير عن تلك السلبية بأنها ضغط الخطاب الإيديولوجي في الروايـة. فـالمحمول الفكري شديد التنوع والضخامة. ولفرط اهتمام الكاتب به فقد أرهق أحياناً شخصياته هذه بإطروحاتها"[2]. ومع ذلك يمكن أن يبررها طليعيتهم وسبق وعيهم. فلو وضعت شخصية أحدهم في ظروف غير الظروف التاريخية التي عاشوها لكان مـن غيـر

(1) الحمد، الشميسي: 8-9.

(2) سليمان، فتنة السرد والنقد: 253.

المعقول تقبل تلك الحوارات التي دارت بينهم، بذلك المستوى العالي مـن الـوعي السياسي، غير أن طالب الثانوية في زمان الرواية كان ذا حظ واسع من الثقافة.

وقد قامت الجهود التي خصصت للبحث عن القانون الأساسي للشخصية بعـدة تصنيفات للشخصية: أنواعها، وتطابقها، وتقاطعها، ومنها: تصنيف الشخصية فـي سكونية ثابتة لا تتغير طوال السرد، وديناميكية تمتاز بالتغيير الدائم داخل السرد، ثم شخصية محورية رئيسية، وثانوية، وشخصية معقدة ذات عمق سيكولوجي[1].

وأبرز الشخصيات الديناميكية في الثلاثية: شخصية هشام، التي مرت بـثلاث مراحل رئيسة تحملها الأجزاء الثلاثة للرواية، كل جزء منها يمثل تطوراً ملموساً في الشخصية وتغيراً واضحاً نحس معه- في معظم الأحيان- أن الراوي يحـدثنا عـن شخصية جديدة غير الشخصية التي ألفناها في الجزء السابق من الرواية، وهـذا لا يعني أن هذه التطورات والتغيرات فجائية وغير مبررة، أو أنها مقحمة في الـنص الروائي؛ وإنما هي تطور طبيعي ومنطقي يسبقه أحداث تبرره وتدعمه بشدة؛ فهشام الذي عرفناه في الدمام حيث كان في كنف والديه، طالباً في الثانوية العامـة، غيـر هشام المستقل في الرياض المنفتح على عالم جديد لم يكن قد سبر أغواره من قبـل. وبلا ريب فإن هشاماً الذي ذاق صنوف العذاب وأنواع الآلام الجسدية والنفسية فـي سجن الكراديب سيكون مغايراً عن " الهشامين" السابقين، إن لم يكن مختلفاً اختلافـاً جذرياً عنهما، أو على النقيض منهما فكرياً وسلوكياً؛ ففـي نهايـة الجـزء الثالـث والأخير من الرواية يختم الروائي بكلمة:البداية، عوضاً عن كلمـة:النهايـة، التـي ألفناها في نهاية الروايات أو غيرها من المؤلفات، وفي هذا دلالة واضحة علـى أن قصة هشام لم تنتهِ بعد، وأن نهاية الرواية نهاية مفتوحة تشي بأحـداث جديـدة لـم يذكرها لنا الراوي، وترك لنا حرية تصورها، وهذه الأحداث ستحمل فـي طياتهـا تغيراً في شخصية هشام، وقد يكون هناك هشام رابع لم نعرفه! ولم لا؟! طالما أننـا شاهدنا شخصية متطورة ومتغيرة في كل جزء من أجزاء الرواية.

---

[1] عزام، شعرية الخطاب: 10-11.

6.3 الإيقـاع

ما الإيقاع المسيطر على كل رواية من روايات تركي الحمد؟ وما هو إيقاع كل رواية على حده؟ وما نوع هذا الإيقاع؟. كان الإيقاع المسيطر على روايات تركـي الحمد هو الإيقاع الإنساني. وإن كان لكل روايـة إيقاعـاً مـستقلاً إلا أن الإيقـاع الإنساني يبقى الأبرز، فيكاد لا يظهر إيقاع مغاير حتى تعود الرواية إليه، بل إنه لا يختفي تماماً ساعة بروز غيره؛ فيبقى مسموعاً معه بطريقة منسجمة تصنع تناغمـاً مميزاً، ففي رواية الكراديب على سبيل المثال كـان يظهـر الإيقـاع التراجيـدي المأساوي بشكل لافت عند الحديث عن معاناة السجين، وفي الوقت نفـسه يـصاحبه إيقاع إنساني، لأن من الصعوبة بمكان أن يتم الفصل الكامل بـين الإيقـاعين، لمـا يحملان من معانٍ متداخلة ومتلازمة، لكن إبداع الروائي يكمن فـي صـنع إيقـاع متناسق يظهرهما بطريقة مميزة. فعندما أضرب هشام ورفاقه عن الطعام في السجن كان لتصوير تلك المأساة الإنسانية نصيب وافر من الإبداع جسده التناغم المنـسجم بين الإيقاعين، فما أن يسمع أحدهما ويسيطر على الرواية حتى يخفت إلى أن نُحس بتلاشيه، لكنه ما يلبث أن يعود في المكان المناسب والتوقيت المناسب، بل إنه فـي كثير من الأحيان يزاوج بين الإيقاعين في آن معاً فيتكاملان ويتآزران لينتجا إيقاعـاً مأساوياً / إنسانياً لا يمكن الإحساس بأحدهما دون الآخر. ومـا يقـال فـي روايـة الكراديب يقال في رواية شرق الوادي، أما في روايتي العدامة والشميسي فقد كـان الإيقاع المكاني هو المرافق للإيقاع الإنساني. ويلحظ في روايتي جـروح الـذاكرة وريح الجنة إيقاعاً إنسانياً صرفاً.

الفصل الرابع
التشكيل الزمني والمكاني

أود أن أشير إلى أن موضوع الزمن بشكل عام ومن زاوية نظرية قد حظـي باهتمام شديد يجعل أي قول هنا يعد حشواً، لذا سأبدأ بتحليل الزمن في أعمال تركي الحمد مباشرة دونما مقدمات نظرية شاملة.

ولعل الذي يعنينا أكثر من غيره في هذه الدراسة هو التفريـق بـين زمنـين: الزمن الذي وقعت فيه الأحداث على وفق ورودها وتسلسلها في إطارها التـاريخي المنطقي، والزمن الذي شُكلت فيه الأحداث والوقائع كتابة أو حكياً شفوياً.[1] ويسمى الأول زمن المتْن والآخر زمن المبنَى. وفي ثلاثية تركي الحمد يبدأ زمن المبنى مع وصول هشام العابر إلى الرياض لدراسة المرحلة الجامعية، بينما كانت بداية زمـن المتن أقدم من تاريخ هذا الحدث، ففي الرواية جزء كبير من السرد لأحداث جـرت لهشام في المرحلة الثانوية عندما كان يسكن في حي العدامة بالدمام. وقـد اسـتخدم الروائي تقنية الاسترجاع للعودة لسرد أحداث تلك المرحلة.

1.1.4 المفارقات الزمنية

تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيـب الأحـداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنيـة نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صـراحة أو يمكـن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك[2].

إن النظام الزمني الذي يسير سيراً طولياً يقدم سرداً تاريخياً وهو من أضـعف البناءات السردية، ذلك أن زمن المبنى يتطابق مع زمن المتن فتنتهي بذلك المفارقات الزمنية، ولهذا عمد تركي الحمد إلى الاستعانة بهذه المفارقات لكي يضمن متانة بناء

---

(1) الشوابكة، محمد علي، 2006، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبدالرحمن منيف: البنية والدلالة، مطبعة الروزنا، عمان:64.

(2) جنيت، جيرار، 1997، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ت. محمد معتصم وعبـدالجليل الأزدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2 :47.

روايته، وقد نجح في ذلك إلى حد كبير، إلا ما يلاحظ في بعض الأحيان من تـداخل الزمنين دون مبرر، فقد أخفق في ترتيب زمن المبنى، إذ أصبحت الأحـداث غيـر متعاقبة كما هي في المتن، ولم يستعن بالمفارقات الزمنية لتبرير تـداخل الـزمن:" وساد صمت قلق، وأخذ الجميع يتصنعون الإنصات إلى صوت لقمان العذب وهـو يتلو سورة "مريم"، فيما كان كل واحد مسافراً في رحلة ذاتية في الحقيقـة. وطـال الصمت، فنهض عبدالله وأخذ يلعب الشطرنج مع زميل بعيد، فيما عاد وليد إلى حك نواة جديدة، وبقي هشام مضطجعاً وهو يستمع لقمان يتلو... "[1]. ثم يقتبس الآيـات الثمان الأولى من سورة مريم، وكان الأولى أن يقتبس من وسطها أو آخرها، فهـو يذكر أنهم يتصنعون الإنصات لسورة مريم عندما ساد صمت قلـق، أي أن لقمـان استهل تلاوته قبل صمتهم، أو أنه بدأها بتزامن مع صمتهم، ثم يـذكر أن الـصمت طال، وأن عبدالله نهض وأخذ في لعب الشطرنج مع زميل بعيد، فلا شك أن كل ذلك يحتاج إلى زمن سيمكن لقمان من قراءة بضع آيات - في أقل تقدير، فكيف يـذكر بعد هذا كله أنه يتلو: (كهيعص، ذكر رحمة ربك عبده زكريا).

1.1.1.4 الاسترجاع

وهو قطع وتيرة السرد الحالي والعودة إلى ماضٍ سابق أو لاحق لبداية الـنص الروائي. وله فوائد عديدة كتكثيف النص والشرح والتوضيح وإعادة تفسير الأحداث، وتعديل الرؤية، والإسهاب في بعض الشخصيات، وربط حادثة بسلسلة من الأحداث السابقة، وقد اعتمد الروائي كثيراً على تقنية الاسترجاع بأنواعه المتعددة؛ الـداخلي والخارجي والكلي والجزئي والتكميلي، فمن الأمثلة على الاسترجاع الداخلي: عندما كان هشام يتناقش مع وليد في الشؤون السياسية، نطق وليد كلمة "شارع" ولم يفطـن لما فعلته هذه الكلمة في خيال هشام؛ إذ طافت بذهنه صورة ذينيك الـشابين علـى الدراجة النارية عندما كان في طريقه إلى الكراديب، حيث استرجع اللحظات الأخيرة التي كان فيها خارج أسوار السجن[2].

[1] الحمد، الكراديب:223

[2] انظر:المرجع نفسه، 184.

ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي:" وعادت به الذاكرة إلى يوم لا ينساه من تلك الأيام العابرة الغابرة. كان ذاهبـاً إلـى المدرسـة بـاكراً صـبيحة ذلـك اليـوم كالعادة..."[1]. وكثيراً ما كانت الذاكرة تعود بهشام إلى مرحلة الطفولة، والسبب في ذلك هو رغبته النفسية الملحة في الهروب من واقعه المؤلم في السجن، والعودة إلى أيام الطفولة؛ حيث البراءة واللهو وحنان الأم وحماية الأب، وهو الآن يفتقـد كـل ذلك، بل يفتقد أيسر منه: النظر إلى الشارع، الذي لم يره منذ سنوات.

ويعد تلقي هشام لخبر وفاة جمال عبدالناصر نموذجـاً مميـزاً اسـتطاع فيـه الروائي أن ينقلنا عدة نقلات متجاورات ما بين زمن المتن وزمن المبنى في غايـة التجانس والانسجام:" كان في حالة شديدة من الذهول والاضطراب... هـل مـات جمال فعلاً، أم أنها مجرد إشاعة. وانطلق دون وعي إلى عزبة الشباب. وجد الباب مشرعاً، فدخل على عجل ووجد الجميع يجلسون في الصالة حـول الراديـو، وقـد علاهم الوجوم، والحزن يطوق المكان..."[2]. كان هذا الخبر بالنـسبة إلـى هـشام بمثابة صدمة قوية لم يستطع تحملها، فعمد لاشعوره إلى حيلة تخلصه من شـعوره المؤلم لحظة ذاك، فما كان منه إلا أن عاد إلى الماضي البعيد مـسترجعاً لحظـات سعيدة لعلها تفلح في تخفيف معاناته وألمه الممض:

" إنه يحس بحاجة ماسة إلى البكاء، مثل ذلك اليوم البعيد الذي جاء فيه خبـر وفاة عمته هيلة، ولم يحس بالحاجة إلى البكاء بعد ذلك حقاً، إلا حين ودع أمه وهـو يستعد للسفر إلى بيروت، وحين أتاه خبر وفاة عمته شريفة. وضع رأسه بين ركبتيه وأخذ يبكي بهدوء"[3].

وكأن هذا الاسترجاع لم يفلح في تخفيف المعاناة عن نفـس هـشام؛ فعاونـه الراوي كُلي العلم على استشراف المستقبل وبث العزاء إلى نفسه، عن طريق إشعار هشام بأن مستقبله الشخصي سيحمل له المزيد من الآلام والشقاء، فجدير به أن يبكي نفسه قبل أن يبكي على جمال عبدالناصر. ولهذا الاسترجاع هـدفٌ آخـر يتعلـق

---

(1) الحمد، الكراديب: 185.

(2) الحمد، الشميسي: 90.

(3) المرجع نفسه: 90.

بالمتلقين، وهو محاولة جعلنا نحس بما أحس به هشام أو مـا يـسمى بالـساردية، وتوسل الروائي بآلية الاستباق لتحقيق غايته، فقد يقصر فهم المتلقي عن إدراك مدى الألم الذي يحسه هشام، وخاصة إذا كان المتلقي من الأجيال التالية لـزمن الروايـة الذين لم يعايشوا تلك الحقبة التاريخية من حياة الأمة العربية، وما انضوى تحتها من أمجاد وانتصارات وانكسارات واحباطات، فهي محاولة لتقريب الصورة من خـلال مقارنة ألم هشام بآلام محسوسة ومجربة عند كثير من الناس، أو يمكن تصورها بدقة – في أقل تقدير- كموت عزيز قريب أو فراق حبيب:" لقد أحس وهو يبكي أنـه لا يبكي شخصاً آخر، ولكنه يبكي نفسه... تفتحت طفولته على بطولات عبدالناصر في بور سعيد والسويس، وما زال يذكر كالخيال ذلك اليوم الذي حملته فيه أمه وأخـذت ترقص، عندما انسحبت قوات العدوان الثلاثي"[1].

والأمثلة على الاسترجاع الخارجي كثيرة، ويبدو حصرها هنا خارج أهـداف الرسالة؛ لأن وظائفها متقاربة وتحمل من الرؤى ما يشبه ما ذكرنـاه فـي المثـال السابق. كما يعد حصر الاسترجاعات هدراً للوقت.

أما الاسترجاع التكميلي فنراه في مواقع كثيرة نذكر منها:" كانت تجلـب لهـم اللبن المخضوض كل مساء، فقد كان أهلها يحتفظون في المنزل بثلاث بقرات تقـوم أم نورة بحلبها وخض الحليب وتوزيع ما يفيض عن حاجة المنـزل علـى بعـض الجيران، وكانوا من هؤلاء"[2].

تبدأ الرواية في مبناها بوصول هشام إلى الريـاض ثـم يـستخدم الروائـي الاسترجاع للعودة إلى الأحداث التي جرت مع هشام في الدمام، ويزاوج بين أحداث الرياض ليسترجع ما حدث في الدمام ثم يعود إلى الرياض، وهكذا.. بنمط مكرر لا يحيد عنه إلا فيما ندر.

أول استرجاع يصادفنا في الرواية في الفصل الثالث، في لحظة شـرود ذهـن لهشام وهو يستقل القطار من الدمام متجهاً إلى الرياض للالتحاق بالجامعة:

---

[1] الحمد، الشميسي: 91.

[2] الحمد، العدامة: 130.

" في المرحلة الثانوية، أهمل الدراسة إهمالاً تاماً، ولولا خـشيته مـن جـرح كبرياء والده وقلب أمه، لما درس إطلاقاً، وتفرغ لعالمه الجديد من القراءة واكتشاف النصوص المحرمة"[1].

وينتهي هذا الاسترجاع في بداية الفصل التاسع، بوصول القطار:

" – يا أخ ... يا أخ..

وأفاق على يد تربت على كتفه، فانتبه من غفوته، وتلفت حوله، فإذا القطار قد توقف تماماً، وإذا أحد عمال المحطة منتصب أمامه، وهو يقول بلا اكتراث:

- يا أخ... ألا تريد المغادرة "[2]؟

ثم عودة إلى الاسترجاع في بداية الفصل العاشر[3].

ويمتد هذا الاسترجاع إلى بداية الفصل الثامن عشر حيث يقطعه الراوي بهـذه الطريقة" ها قد وصلنا شارع الشميسي القديم... أين تريد بالضبط؟ أتاه صوت سائق سيارة الأجرة قادماً من بعيد، مخرجاً إياه من ذلك الشريط الذي كان يمر أمام عينيه بسرعة رهيبة، وكأن كل ما حدث لم يكن إلا حلماً في إغفاءة قيلولة، أو شيئاً ابتـدأ وانتهى في يوم أو بعض يوم"[4]. وهذه حيلة من الحيل التي يبرر لنا بها الراوي قطع الاسترجاع، لكنها حيلة مكررة لا تختلف كثيراً عن طريقته المعتـادة فـي إنهـاء المفارقة الزمنية والعودة إلى زمن السرد. ثم يليه استرجاع مع بداية الفصل الرابـع والعشرين، ويمتد عشرة فصول كاملة[5]. ويبدأ بعدها استرجاع في الفصل الـسادس والثلاثين وينتهي بنهاية هذا الجزء[6].

ويلاحظ سعة المفارقات الزمنية بشكل لافت عند تركي الحمد، وأقصد بالـسعة هنا المساحة النصية التي يستغرقها الاسترجاع كالذي نراه ما بين الفـصل الرابـع والعشرين إلى الفصل الرابع والثلاثين.

---

(1) الحمد، العدامة: 10.

(2) المرجع نفسه: 31-32.

(3) المرجع نفسه: 35.

(4) المرجع نفسه: 68.

(5) انظر:المرجع نفسه، 109-167.

(6) انظر:المرجع نفسه، 180-298.

وهذا الجزء من الرواية عنوانه: العدامة، والعدامة حي من أحياء الدمام، فمـن المتوقع أن تدور أحداث هذا الجزء، حسب العنوان، في الدمام، ولكننا نُفاجـأ بـأن كثيراً من أحداثه تدور في الرياض، إذا ما قارنا عدد فصول الرواية لكل من أحداث الدمام والرياض، مع الأخذ بعين الاعتبار أن آخر أحداث العدامة تدور في القصيم، وما ذلك إلا لأن الاسترجاعات وظفت بكثرة في هذا الجزء من الثلاثية.

ومن الملاحظ أن بداية الاسترجاعات عند تركي الحمد دون تمهيد انتقـالي أو مبرر منطقي، إنما يلجأ الراوي إلى التجاور السردي، الذي لا يلْقـي بـالاً لمبـدئي السببية والزمانية. أما نهاياتها فتكون مبررة برابط يدعم العودة إلى زمـن المبنـى ويشدها، وعلى الأغلب يكون بطريقة تتكرر كثيراً: وهي انتباه هشام مـن شـروده الذهني.

" وكانت أكبر صدمة تلقاها في حياته هي عندما علم بانتحار هذا المدرس فـي أعقاب دخول القوات الإسرائيلية إلى بيروت عام 1982، أي بعد أربعة عشر عامـاً من آخر لقاء تم بينهما"[1].

آليات الاسترجاع (الاستدعاء):

1. الحدث يستدعي حدثا:

صوت أم هشام يستدعي حدثاً قديماً في طفولته المبكرة:" وعندما دخل غرفته، أتاه صوت أمه من المطبخ وهي تقول:" أهذا أنت يا هشام؟..." أجاب بتلقائية: " نعم يا أمي..." ولا يدري لماذا طاف بخاطره تلك اللحظة، ذلك العصفور الذي اصطاده قبل فترة بالفخ في حديقة المنزل"[2]. إن هذا الحدث: دخول هشام إلى غرفتـه، دون أن تراه أمه أو يلقي عليها التحية، فتناديه مستفسرة عن شخصه ويجيبها من غرفته، حدث من النادر أن يتكرر على هذه الصورة، وبهذا التفصيل. وهذا ما جعل ذاكـرة هشام تستدعي لحظة اصطياده العصفور.

---

(1) الحمد، العدامة: 11.

(2) المرجع نفسه: 31.

2. الحدث يستدعي شخصية:

" نظر إلى ساعته... إنها تقارب الثامنة مساء. وابتسم... في مثل هذا الوقـت كان يجتمع ووالديه أمام التلفزيون يشربون الشاي..."[(1)]. وهنا نجد أن الزمن المحدد بالثامنة مقترناً بعمل ما يستدعي شخصيات تمارس أعمالاً مشابهة.

3. الحدث يستدعي مكاناً:

" رفع جلجل الخيزرانة عالياً ثم هوى بها بكل ما أوتي من قوة، أحس هشام أن تياراً كهربائياً قد أفرغ شحنته في قدميه، وخرج من رأسه. شيء أشبه بذاك الـذي أحسه عندما كان في الخامسة من العمر... كان على السطح يلعـب..."[(2)]. وهنـا يستدعي فعل جلجل المكان من خلال ربط المشاعر بهذا المكان، فما يشعر بـه الآن يشبه ما كان يشعر به في الماضي، وبكى على مكان محـدد هـو الـسطح حيـث الانطلاق والفضاء المفتوح.

4. المكان يستدعي شخصية:

" والغريب أن ينتبه لأول مرة أن عدنان كان دائماً هناك، في أي شيء يتذكره في حياته، لكأنما الاثنان شيء واحد دون أن يعي ذلك سابقاً." [(3)]

5. المكان يستدعي حدثاً:

" ومن وراء الشارع تقع المدرسة المتوسطة... يا للذكريات... أحـداثاً كـان يعتقد أنه نسيها، فإذا هي قابعة هناك تبحـث عمـن ينكـشها فقـط، لتبـرز بكـل تفاصيلها"[(4)]. من الجلي أن المدرسة تقوم هنا بدور المحفز على التذكير و(سـحب) الماضي إلى لحظة الحاضر، بيد أن هذا التذكر جاء ضبابياً، لم يذكر لنا الأحـداث بعينها، وإنما يصرح بأن المكان لديه القدرة على استحضار الأحـداث بتفـصيلاتها كاملة. وأرى أن هذه المباشرة تذهب أحياناً بجماليات النص، فكان يمكن أن يـذكر المدرسة، ثم - من خلال السرد التجاوري- يذكر حدثاً بعينه يتعلق بالمدرسة.

---

(1) الحمد، الشميسي: 231.

(2) الحمد، الكراديب: 106-107.

(3) الحمد، الشميسي: 212

(4) المرجع نفسه: 212.

6. الشخصية تستدعي شخصية:

" كان هشام مستغرباً من معرفة العقيد بسقراط... وخطرت بباله حكاية رواها له أحد الرفاق أيام التنظيم لا يذكر اسمه، ولعله كان مرزوق المطراني"(1). وهـذا يدل على أن الحكاية تحتوي حكمة ما، أو شيئاً يتعلق بالسياسة.

7. الشخصية تستدعي مكاناً:

" كان خاله يقيم في الطائف بعضاً من فترة الصيف... إن طعم الطائف وصيفها لا يزال عالقاً في الذهن، فقد ذهب هناك مرة أو مـرتين عنـدما يكـون الخـال موجوداً"(2).

8. الشخصية تستدعي حدثاً:

" وخطرت على باله حكاية قديمة تذكرها فجأة خلال حديثه مع نورة"(3).

2.1.1.4 الاستباق

استخدم الراوي تقنية الاستباق في مـواطن كثيـرة لغيـر سـبب، كـالتنبوء والإعلان، وتجدر الإشارة إلى أن الإعلان حسب جيرار جينيت وتودورف قد يكون صائباً وقد يكون خاطئاً ويبدو الاستباق التالي متحققاً متنبئاً بولادة صداقة جديـدة:" وعلم من مرزوق أن زكي أنّبه على سلوكه ذلك اليوم في المقهى، ولكن زكي بعـد ذلك كان في غاية السرور لتلك الصدفة السعيدة، كما يسميها، التي جعلتـه يتعـرف على صديق جديد، فالصداقة أسمى علاقة، هكذا عبر عن علاقتهم لاحقاً"(4). وعندما افترق الرفاق الثلاثة ذلك اليوم، اتّفقوا على أن يتقابلوا بعد ذلك كلما سنحت الفرصة؛ " إلا أن هشام لم ير مرزوق بعد ذلك اليوم، أما زكي فقد رآه لاحقاً في جدة"(5). هذا ما يخبرنا به الراوي استباقاً للأحداث على الرغم من أن رؤية هشام لزكي في جـدة

(1) الحمد، الكراديب: 160.

(2) المرجع نفسه: 241.

(3) الحمد، الشميسي: 144.

(4) الحمد، العدامة: 201.

(5) الحمد، الكراديب: 239.

تعني أنه لم يره إلا في السجن، وهشام لم يدخل إلى السجن إلا بعد وقت طويل مـن لقاء الثلاثة.

" وعندما ركبوا السيارة وتحركت في طريقها، نظر نظرة أخيرة إلـى البـاب الخشبي حيث كان يقف جده وجدته وعمته وسليمان، ولم يكن يدري ما يخبئه القدر، وأن ذلك كان آخر العهد بهم. فقد توفيت عمته بمرض غريب لم يمهلهـا طـويلاً، ولحقها بعد فترة ليست طويلة جده أولاً ثم جدته. وصلته أنباء وفاتهم في جـدة، وود ساعتها لو كان باستطاعته إرجاع عقارب الزمن ليطبع قبلة أخيرة على وجنة عمته وجبهتها، ويشم رائحة جدة للمرة الأخيرة"[1]. هذا الموقف الحزين لم يكن ليبلغ هـذه الدرجة من الإتقان لو لم يوظف السارد تقنية الاستباق التي جعلتنا نحس بما أحس به هشام من لوعة فراق عمته وجده وجدته، بل جعلنا نشعر بالألم قبل شعور هشام به؛ ذلك أن الراوي أطلعنا على ما تخبئه الأيام لهشام، فأصبح المتلقي يشفق على هـشام من مستقبله الذي يحمل في طياته فراقاً وفقداً وسجناً وعذاباً لا يريم.

وشبيه بذلك إخبار الراوي بأن هشاماً – أثناء مكوثه في السجن- كان يخـشى منتصف الليل؛ لأن ذلك يعني وقت ابتداء التحقيق، وقد يكون أحد المعذبين في غرفة العقيد. ولسنين عديدة بعد خروجه من السجن، كان جسده يرتعش بعنف كلما انتصف الليل، وسمع دقات الساعة[2]. فبإعلان السارد عما سيكون عليه حال هـشام؛ مـن عذاب نفسي ورعب متواصل، أحسسنا بالتعاطف الكبير مع آلام هـشام فـي تلـك اللحظة، وأدركنا مرارتها وقساوتها من خلال إدراك نتيجتها التي استمرت تـنغص حياة هشام سنوات طويلة؛ فعلى الرغم من أن التعذيب الجسدي توقف إلا أن العذاب النفسي مازال ينهش روحه.

وفي بعض الأحيان يوظف السارد تقنية الاسـتباق للـتخلص المنطقـي مـن شخصية من الشخصيات التي انتهى تأثيرها على مجريات السرد، أو بالأحرى على حياة هشام/ البطل، ومن ذلك – على سبيل المثال- شخصية عـدنان؛ حيـث كـان صديق الطفولة لهشام، وزميل الدراسة، ورفيق التنظيم، وكان السارد يذكره في كل

---

(1) الحمد، العدامة: 286-287.

(2) الحمد، الكراديب: 83.

مناسبة تزامنت مع تلك الفترة من حياة هشام، لكن مع دخوله السجن، وتغيرات عدنان الفكرية، تباعدت سبلهما، وأصبح دور عدنان في الرواية ثانوياً بعد أن كان مشاركاً هشاماً في كل صغيرة وكبيرة؛ فما كان من السارد إلا أن أعلن لنا عن خروج عدنان من مسرح الرواية بلا رجعه؛ لئلا يتساءل المتلقي فيما بعد عن سر اختفائه:" وسار هشام في طريقه، وقبل أن يختفي في أحد المنعطفات، نظر إلى الوراء نظرة أخيرة، فرأى عدنان لا زال واقفاً بالباب. أشار له من بعيد، فرد الآخر الإشارة، ولم يكن يعلم أن تلك الإشارة كانت آخر العهد بعدنان"[(1)]. وكذلك الأمر مع شخصية عارف؛ إذ كان له دور كبير في إثراء النقاشات الفكرية في السجن، وأثر - بطريقة كبيرة - على نمط تفكير هشام، لكن دوره انتهى؛ وما ود السارد قوله على لسان عارف ُأفرغ في جلسات نقاش كثيرة، لذا عمد الراوي إلى حيلة الاستباق ليقنعنا باختفاء شخصية عارف: "ثم أتاه مرعي بالخبر اليقين وتحيات عارف وأمنياته أن يراه في ظروف أفضل، ولكنه لم يره بعد ذلك أبداً"[(2)].

وفي مواقف أخرى يكون الاستباق مساعداً على وصف شخصية من الشخصيات، وإعطاء المتلقي فكرة كاملة عنها، تُساهم في تصورها بالشكل الذي يريد السارد إيصاله:" ... أما يحيى، فقد كان أكبرهم سناً، وكان منظره الخارجي لا يبعث على الارتياح لأول وهلة، رغم أن هشام قد تبين فيه طيبة متناهية بعد ذلك"[(3)].

2.1.4 التواتر (frequency)

يجمع الدارسون على أن التواتر هو دراسة كم الأحداث في النص مقارناً بكمها في الحكاية الأصل، أو هو مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية[(4)].

ويفيد مؤلفا "مدخل إلى نظرية القصة " من الأدبيات الغربية ليقسما النصوص إلى أربعة أشكال:

---

(1) الحمد، الشميسي: 196.

(2) الحمد، الكراديب: 244.

(3) المرجع نفسه: 37.

(4) الشوابكه، السرد المؤطر في رواية النهايات، ص82.

1.المفرد: وهو أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وهذا النوع من علاقات التواتر هو الأكثر استعمالاً في النصوص القصصية ويسميه جنيت " سرداً قصصياً مفرداً ".
2. وهناك شكل آخر للنص المفرد – قد لا يعتد به كثيراً – حيث يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، وهنا يكون تكرار المقاطع النصية مطابقاً لتكرار الأحداث في الحكاية، والحقيقة أن الأحداث تكون متشابهة ولكنها ليست واحدة، ولذلك يعد هذا التكرار من أشكال النصوص المفردة.
3. أما النص المكرر فهو أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، وتعتمد بعض النصوص الحديثة على طاقة التكرار هذه، وقد يروى الحدث باستعمال وجهات نظر مختلفة، أو حتى باستبدال بعض الشخصيات بالراوي الأول للحدث، وقد يكون الأسلوب مختلفاً. ولعله من المفيد الإشارة إلى أن التكرار يفيد أحياناً التوكيد أو إبراز أهمية حدث دون غيره، فضلاً عن أن التكرار يتضمن إضافة جديد في كل مرة يذكر فيها الحدث، وتعمل هذه الإضافة على تغيير رؤية استقرت في وعي القارئ، فيسعى الكاتب إلى تحويرها أو قلب دلالاتها.
4. وثمة ما اصطلح عليه بالنص المؤلف، حيث يروي مرة واحدة ما حدث فعلاً أكثر من مرة، وغالباً ما ينبه إلى ذلك بمعينات لفظية مثل: كل يوم، أو غالباً، أوعادة. ومن هنا يرتبط هذا الشكل بمنظومة القيم والعادات أو الأعمال اليومية التي يستحيل على السارد ذكرها كاملة لافتقارها إلى القيمة[1].

استخدم الروائي جميع أنواع التواتر؛ ففي رصده العادات والتقاليد والأعمال اليومية وما شابهها كان يوظف النص المؤلف؛ إذ إن ذكرها يشكل أهمية كبيرة في إثراء النص، وإدخال المتلقي في الجو العام الذي تعيشه الشخصيات، ومده بالخلفية الثقافية اللازمة لتكوين صورة متكاملة عن مجتمع الرواية، وعلى الرغم من تلك الأهمية إلا أن تكرارها لا ضرورة له؛ لأنه لا يعطي إضافة للنص - إلا في

---

(1) المرزوقي، سمير؛ وشاكر، جميل، 1986، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد:82-84.

حالات نادرة وخاصة:" ويأتي الطعام ويلاك، ثم يلفظ. وتغرب الـشمس كالعـادة، ويحين وقت النوم، فتصدر الأوامر، ويلبد الجميع في فرشهم كالعـادة، والأنـوار مضاءة، وحارس يذهب ويجيء كالعادة."[1]. فهذه الأمور لم ير السارد ضـرورة لتكرارها في المبنى مع أنها حدثت مراراً في المتن. ومثل ذلك ما أورده عن نـدم هشام بعد كل مغامرة من مغامراته المثيرة مع النساء، ومشاهدته خيال أمه يؤنبـه على فعلته[2]. فهذا الندم وصورة أمه التي تؤرقه حدثت كثيراً لهشام، لكن الراوي لم يخبرنا بذلك إلا مرة واحدة، أجملَ فيها ذاك الموقف المتكرر.

أما النص المفرد فهو متوافر على طول الرواية؛ حيث يروي المبنى مرة واحـدة ما حدث مرة واحدة، وهو أسلوب يرصد الحدث الواحد دون أن يعني ذلـك تقيـداً بالترتيب الزمني؛ مثل دخول هشام السجن وانضمامه للتنظيم وماشابهها من أحـداث ذكرها السارد مرة واحدة دون أن يوردها مرة أخرى في الرواية.

ومن أبرز الأمثلة على النص المكرر: تلقي هشام خبر وفاة جمال عبدالناصر، فقد ذكره السارد غير مرة، على الرغم من أنه لم يحدث في المبنى إلا مرة واحدة.

3.1.4 الديمومة(duration)

من الدراسات الشكلية الوصفية في دراسة الزمن حقل يرتبط بالمقارنة بـين زمن المتن ومساحة المبنى الحكائي، ولعل المصطلح الشائع للدلالة على هذه العلاقة هو الديمومة أو المدة حسب تودوروف حيث يمكن " المقارنة بين الزمن الذي مـن المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدم وبين الزمن الذي تحتاجه قراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل، والواقع أن الزمن الأخير لا يـسمح لنـا بقياسـه بدقـة، ونضطر إلى الحديث عن نسب تقريبية[3].

---

[1] الحمد، الكراديب: 223.

[2] أنظر: الحمد، الشميسي، 160.

[3] تودوروف، تزفتيان، 1990، الشعرية، ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2 :48.

وتُقسم الديمومة أو الحركات السردية إلى قسمين:

1. التسريع السردي، ويتضمن تقنيتين هما التلخيص والحذف.
2. التبطيء السردي، ويتضمن تقنيتين هما المشهد والوقفة.

1.3.1.4 التسريع السردي

1.1.3.1.4 التلخيص (resume)

ويسمى أيضاً المجمل summary ، وهو سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة الشخصية دونما تفصيل للأفعال أو الأقوال وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة[1]، وتتمثل مفارقة الملخص بقياس وحدتيه اللتين تتجسدان في زمن الوقائع القصصية، مقابل الخطاب الذي يختزل تلك الوقائع ذاتها، ويمر سريعاً على مرحلة زمنية طويلة. إن طابع الملخص في أصل تكوينه يفرض هذه السرعة، والعرض المركز في أوجز صورة، ويصبح بذلك السرد نوعاً من النظرات العابرة للماضي أو الحاضر أو المستقبل أيضاً[2].

ومن الأمثلة على التلخيص حديث السارد عن تطور علاقة هشام بنورة؛ "إذ أصبح يدبج لها رسائل الحب التي كان يدسها في يدها وهي خارجة، أو ينتظرها في الخارج ويدسها في يدها، إذا خشي عين والدته.وأصبحت هي تفعل الشيء نفسه"[3]. ولا ريب أن هذا الأمر قد استغرق في زمن المتن شهوراً عديدة، لكن الروائي لخصه لنا في سطرين فقط، فمن سياق الأحداث يظهر جلياً أن استمرار هشام ونورة في تبادل الرسائل كان لمدة طويلة، وذلك قبل أن يتقابلا في بيت نورة، إذ إن السارد فصل أحداث ما بعد اللقاء وأحداث ما قبل تبادل الرسائل، على الرغم من أن مدة الفترتين مجتمعة لا تضاهي مدة تبادل الرسائل.

وكذلك الأمر في علاقة هشام بمرزوق وزكي؛ إذ اختزل عدة أشهر في سطر واحد، حيث ذكر أنهم يتبادلون الزيارات، ويقضون الوقت على الساحل أو في أحد

---

(1) المرزوقي؛ وشاكر، مدخل إلى نظرية القصة:86.

(2) بحراوي، بنية الشكل الروائي:145.

(3) الحمد، العدامة: 133.

المقاهي. وشبيه بهذا، طريقة سرده لحالة القطيعة التي استمرت أياماً عديدة بين هشام وصديق طفولته:" في الأيام التالية لجلسة المسجد، تجنب هشام عدنان بشكل كامل، بل تجاهله وكأنه لم يكن"(1). ثم لم يذكر السارد أي تفاصيل أخرى عما جرى في تلك الأيام.

وفي بعض الأحيان يكون الهدف من التلخيص هو التقديم لشخصية جديدة، ومن النماذج الدالة في هذا الشأن قول الراوي:" توالت المحاضرات في الأيام التالية، وتلاشت الرهبة نهائياً، بعد أن تعرف إلى بقية الأساتذة، الذين كانوا مجموعة نماذج بشرية مختلفة كل الاختلاف، بل ومتناقضة"(2). فقد قدم السارد هذا الملخص ليقوم بالتمهيد لذكر شخصيات جديدة لم يتطرق لها من قبل، وهم أساتذة هشام في الجامعة، حيث ولج الراوي عبر هذا الملخص إلى تعريفنا بإحدى عشرة شخصية جديدة بشيء من التفصيل.

وأحياناً يعمد السارد إلى تلخيص أحداث يوم كامل في سطرين:" ومر اليوم التالي كغيره من أيام... إفطار وغداء وعشاء، وأحاديث. لعب شطرنج، وحك نوى الزيتون، ومحاولات للحديث مع قاطني الغرف الأخرى"(3). وهذا التلخيص لأحداث يوم واحد يعني تلخيصاً لأيام كثيرة تشابهه، وربما يكون الهدف من هذا التلخيص هو إشعار المتلقي بمدى فراغ أيام السجين من المعنى؛ ويؤيد ذلك قول السارد في موضع آخر:" واستمر توالي الأيام، واحتراق الليالي... شمس تشرق، وشمس تغرب، وقمر يظهر، وقمر يغيب... حارس يذهب وحارس يجيء..." (4). فلا جديد يمكن ذكره في يوميات السجناء، ولا بارقة أمل تبشرهم بكسر حاجز الرتابة والملل إلا بخروجهم من السجن.

---

(1) الحمد، العدامة: 188.

(2) الحمد، الشميسي: 30.

(3) الحمد، الكراديب: 154.

(4) المرجع نفسه: 57.

2.1.3.1.4 الحذف elips

ويسمى أيضاً الثغرة أو الإسقاط أو الإضمار أو القطع، ويقصد به المرور على فترات زمنية ممتدة أو قصيرة دون سرد ما وقع فيها من أحداث. وقد يلجأ الـسارد عند تجاوز مرحلة من المراحل إلى الإشارة إلى الزمن أو المدة كأن يقال على سبيل المثال: ومضت خمس سنوات، أو: وبعد إحدى عشرة سنة .. وهكذا[1].

والحذف على أضرب:

1 . الحذف المعلن أو المحدد: حيث يشار إلـى الفتـرة الزمنيـة المحذوفـة بالسنوات أو الأيام أو الشهور كما أسلفت – ومن أمثلة ذلك:" ها قد مر أسبوع فـي سجنه في غرفة صالح، وأبوه يزوره يومياً، ولكن أمه لم تظهر بعد. لقد مـل هـذه الحالة..." [2]. والأمثلة على ذلك كثيرة ومنها:" ومرت أيام عدة، ولم يحـدث شـيء يذكر"[3]. " شهران مرا منذ أن عاد من الإجازة، ولم تخطر له سوير على بـال إلا لماماً"[4].

2. الحذف الضمني: حيث تُحذف أيام معيشة دون تحديد للفترة الزمنية.

عندما يخبرنا الراوي بأن هشام ورفاقه عاشوا أياماً هانئة فـي البيـت الـذي استأجروه[5]. فالسارد لم يحدد المدة الزمنية التي مكثوها في ذلك البيت، ولم يخبرنـا بما جرى لهم خلالها، بل انتقل إلى الزمن الذي تلاها، بعد أن حذف تلـك الفتـرة. ويمكننا تحديدها عن طريق تتبع سير الأحداث؛ فقد سكنوا البيـت المـستأجر بعـد خروج هشام من بيت خاله، وقبل قدوم والده إليه، أي أننا نـستطيع حـصرها فـي بضعة أشهر.

3. الحذف الافتراضي: يتمثل في البياض الذي يفصل بين فصل وآخر[6].

---

(1) تودوروف، الشعرية:49.
(2) الحمد، الشميسي: 218.
(3) الحمد، الكراديب: 42.
(4) الحمد، الشميسي: 162.
(5) انظر:المرجع نفسه، 158.
(6) جنيت، خطاب الحكاية: 119.

في رواية "جروح الذاكرة" يترك الروائي بياضاً بين فصلي "عبق العود" و"دخان القماقم"، وينتهي الفصل بحديث بين خالد وزوجه لطيفة في شقتهما، بينما يبدأ الفصل الآخر ولطيفة تطل من نافذة (فلتها). إن القارئ يلاحظ أن ثمة فترة زمنية بين هذين الفصلين، ولكن يستحيل تقدير ذاك أو تحديده بسنوات معينة، وإنما يعتمد الأمر على الإحساس بوجود فجوة زمنية فاصلة.

2.3.1.4 التبطيء السردي

1.2.3.1.4 المشهد scene

ويعرف المشهد عادة بأنه الخطاب الذي يتساوى فيه – نسبياً – حجم النص مع زمن المتن أو الحكاية، ويأتي على شكل سرد تتوالى فيه الأفعال بحيث يشعر القارئ بتطور الحدث وتناميه، ويشعر أن النص غطى مدة زمنية مناسبة. وقد يأخذ المشهد شكل الحوار وهذا الشكل هو الغالب على المشاهد حيث تتساوى أحياناً مساحة النص مع زمن الحكاية؛ ولذلك عرف بعضهم المشهد بأنه " المقطع الحواري الذي يأتي في تضاعيف السرد، فالمشهد يمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"، مع ملاحظة الصمت أو التكرار(1).

" بعد أذان العشاء مباشرة، خرج من المنزل متجهاً إلى منزل نورة، وحمد الله أن والده لم يكن موجوداً، وإلا ظنه خارجاً للمسجد، وربما يرافقه. لم يكن قادراً على الصبر رغم أن الموعد لم يحن بعد. اختار زاوية معتمة في أحد الأزقة المواجهة للمنزل، وأخذ يراقب ويدخن بعصبية، فُتح الباب عن فرجة صغيرة لا تكاد تبين، ألقى السيجارة وسحقها بعنف، وتقدم نحو الباب بأعصاب في غاية التوتر. ألقى نظرة حوله، ثم دفع الباب بعجل وأصبح في الداخل"(2) .

أما الضرب الثاني من المشاهد فيتمثل في الحوارات التي تحضر كثيراً في الروايات، وبالذات في رواية " الكراديب"، التي كانت مبنية في مجملها على

---

(1) لحمداني، حميد، 2000، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء؛ وبيروت، ط3: 78.

(2) الحمد، الشميسي: 141.

الحوارات التي كانت تدور بين السجناء، خاصة إذا علمنا أن أولئك السجناء كـانوا على قدر كبير من الوعي السياسي والنضج المعرفي، وأنهم من تيـارات متعـددة ومشارب متباينة، كل يدافع عن توجهه، ويدلي بحججه لإقناع الآخرين بوجاهة آرائه التي يتبناها، كما أن لفراغهم في السجن دوراً في استمرار تلك الحـوارات بـشكل يومي. ومن الأمثلة على ذلك، الفصل العاشر من رواية الكراديب، حيـث كـان – كاملاً- حواراً بين هشام وعارف حول الحرية ومفهومها، وحوار آخر بينهما يمتـد عشرين صفحة كاملة [1]؛ وحوارات أخرى حفلت بها رواية الكراديب تطـرق فيهـا السارد - على لسان الشخصيات - لكثير من القضايا السياسية والدينية والاجتماعية، وكانت في مجملها تأخذ طابعاً فلسفياً؛ يشبه إلى حد كبير ما جـاء فـي جمهوريـة أفلاطون أو ما تكلم به زرادشت نيتشه أو نبي جبران.

2.2.3.1.4 الوقفة pause

تسمى أيضاً الاستراحة، وفيها يكون الزمن معلقاً ويتحقق ذلك عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب، وينطبق ذلك على الوصف والخواطر كما يرى تودوروف[2]. وقد يقابل الوصف وقفة تأمل لدى شخـصية تبـين لنـا مـشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما، ويسمى ذلك الوصف الذاتي، أما وصف الأثاث والأشياء والطبيعة فيسمى الوصف الموضوعي[3].

وقد استحوذ وصف الشخصيات على النصيب الأوفر بين الوقفات في روايات تركي الحمد؛ فلم يدع شخصية من شخصيات رواياته دون وقفة تَصِفها لنا، سـواء كانت شخصية رئيسية أو ثانوية أو أياً كان حجمها ودورها في الرواية، مما جعـل هذا النمط من الوقفات متنوعاً ثرياً من حيث صيغ تقديم الشخصية ووصفها. وهـذا التقديم اشتمل على المظاهر الخارجية لها، بملامحها وقـسماتها العامـة، وبعـض الوقفات تسعى إلى تصوير العالم الخفي في الشخصية؛ من صراع داخلي وتناقضات

---

(1) انظر:الحمد، الكراديب، 113-133.

(2) تودوروف، الشعرية: 49.

(3) المرزوقي؛ وشاكر، مدخل إلى نظرية القصة:88.

وطموحات وحاجات نفسية، مما يساهم في تفسير كثير من الأحداث وحركة الشخصيات بطريقة مقنعة ومبررة فنياً. ومن بين الوقفات يبرز وصف لشخصية "إبراهيم الشديخي"، حيث يرد بهذه الطريقة المباشرة:" رجل في حوالي الخامسة والثلاثين من العمر، قصير القامة، نحيف البنية، طويل شعر الرأس، أشيب العوارض، بلحية ضخمة مسترسلة يشوبها بعض الشعيرات البيضاء اللامعة، في وجهه أثر جدري خفيف، وفي إحدى عينيه حول طفيف، وتسكن وجهه مهابة واضحة. وكان إبراهيم يلبس ثوباً أبيض وغترة بيضاء من غير عقال. تفوح منه رائحة البخور ودهن العود"[1]. يصف لنا الراوي رجلاً يحمل السمات الظاهرية لرجال الدين، ولكن هذا الرجل لا يخفي إلحاده. علام يدل مناقضة سمته لواقعه؟ من المستبعد أن يكون هذا من باب النفاق؛ لأنه لو أراد نفاقاً ما صرح بإلحاده، والمرجح أنه يرى في نفسه رجلاً حكيماً يجب أن يميز نفسه عن العامة بسمت الشيوخ والعلماء ورجال الدين، فهم من يمثلون الطبقة الحكيمة في المجتمع، ولهم مظهر خاص يعرفون به، ولا يضيره مناقضته الفكرية لهم مادام يشترك معهم في تميزهم.

كان الفصل الثاني والثلاثين من الكراديب – كاملاً- وقفة شخصية لهشام، لكن الروائي لم يحسن توظيفها، فقد أقحمها دون ربط لفظي بين ما قبلها وما بعدها، واكتفى بالسياق المعنوي لأحداث الرواية، إذ لو حذفت لما نقص من مبنى الرواية شيء. وهذا لا يعني أن ما جاء في هذه الوقفة لم يكن مفيداً، أو أن أسلوبها وأفكارها غير موفقة، ليس هذا؛ لأن فيها من العمق الفلسفي والبعد المعرفي شيئاً كثيراً، لكنها افتقرت للرابط اللفظي، الذي كان كفيلاً بإظهار هذه الوقفة العميقة في أبهى حلة.

ومن الأمثلة على الوقفة أيضاً:" ... ينظر إلى النجوم البعيدة في قبة حالكة السواد، ومن حوله كل شيء يوحي باللانهاية. أحس بالضآلة في هذه اللامحدودية"[2]. وهذه وقفة تأملية يشبهها كثير من الوقفات في الروايات.

---

(1) الحمد، العدامة: 142.

(2) المرجع نفسه: 257.

2.4 التشكيل المكاني

درس المكان على غير منهج وعلى عديد من الاتجاهات؛ فلجأ بعضهم إلى دراسة الأماكن وفقاً لطُبغرافيتها وتضاريسها، ودرس آخرون المكان المغلق والمفتوح، ولجأ فريق إلى تحليل دلالات المكان واستكناه وظائفه من خلال النصوص، ومال فريق إلى تسليط الضوء على شعرية المكان وأسطرته ورمزيته.

وقد استطاع تركي الحمد أن يجعل المكان شخصية فاعلة في النص الروائي، وذلك عن طريق تحريك المكان وفاعليته، وأنسنة المكان، وعجائبية المكان، ودور المكان البارز في تشكيل الشخصيات.

1.2.4 العتبات المكانية

إن للمكان في روايات تركي الحمد ظهوراً بارزاً، ولا أدل على أهميته عند الكاتب من اختياره المكان ليشكل عنواناً لأغلب رواياته، فكل عناوين أجزاء ثلاثيته (العدامة - الشميسي - الكراديب) قد ارتبطت بالمكان، فالعدامة حي من أحياء الدمام ، والشميسي حي من الأحياء المعروفة في الرياض، أما الكراديب فهو السجن الذي دارت فيه أحداث الجزء الأخير من الرواية، هذا في العناوين التي استقل بها كل جزء من أجزاء الثلاثية، أما العنوان الذي يجمعها- الذي اختاره الكاتب ليكون عنواناً عاماً لثلاثيته- فهو: (أطياف الأزقة المهجورة)، وهذا العنوان مترع بالطاقة الشعرية التي يقوم المكان بالدور الأبرز في تشكلها. وينطبق هذا على رواية (شرق الوادي) ورواية (ريح الجنة) فللمكان حضور لافت تشي به عناوين الروايات.

هذا هو العنوان المشترك، أو الرئيس لهذه الرواية الثلاثية الأجزاء، وهو عنوان غير مرتبط بذاته بمكان مرجعي بل هو معوم، يترك الفضاء الروائي مفتوحاً لأي أمكنة، والزمان مفتوحاً لأي أزمنة، وهذه العتبة تفتح الطريق واسعاً إلى الوصول إلى داخل الرواية، فهي أطياف الأزقة المهجورة، فهي كثيرة ومعقدة، وبعيدة، وغائبة وحاضرة. ثم تأتي الرواية الأولى من الثلاث باسم العدامة، والثانية الشميسي، والثالثة الكراديب... وهذه التسميات هي عتبات أو جزء من العتبات،

تحمل ارتباطات دالة مكانية ولها مرجعيات، لكنها في ذات الوقت تخييل موغـل لا يفهم إلا في نهاية الجزء الثالث من هذه الثلاثية.

(فالعدامة) هي الحي الذي كان يقيم فيه هشام العابر في الدمام ومرتبطة مكانياً بالدمام فيما تحمله هذه المدينة من سمات في ذهن البطل...والجملـة الأولـى مـن (العدامة) العتبة الداخلية للعنوان، والمترادفة معه: "بدأت مباني الرياض تلـوح فـي الأفق من خلال نافذة القطار القادم من الدمام، وذلك مثل حلم عـديم الملامـح فـي قيلولة يوم من أيام الصيف.لقد تضافر سراب ذلك اليوم من آب، مع عواصف الرمل التي تثيرها أنفاس جن الدهناء، لتجعل الرياض تبدو من بعيد وكأنهـا طلـسم مـن طلاسم شهرزاد وعفاريت سليمان وسيف بن ذي يزن. عفريت من تلك العفاريـت التي تظهر فجأة وتختفي خلسة، وطلسم يقول الكثير ولا يقول شيئاً على الإطـلاق، وحكاية جزيرة من جزر السندباد وبركة الملك المسحور"[1].

ويلاحظ مزج التخييل مع الواقع، وتوظيف الخيال الغيبي والأسـاطير لإثـارة الخيال والإيهام بالحقيقة، وإيهام بالواقع، مع أن المنجز الكلامي ليس بالضرورة هو منجز الواقع. أما الشميسي، الجزء الثاني من هذه الثلاثية، فهو اسم الحي الذي أقـام فيه البطل في الرياض:" بدت غرفته كاملة الأثاث، فقد اشترى كل ما يحتاج إليه... سريراً معدنياً، صغيراً، مشجباً للملابس، طاولة وكرسياً من الخشب، رفـاً للكتـب، موقد غاز سفري، راديو وجهاز تسجيل مستعمل، وحنبلاً أزرق كبيراً منح الغرفـة رونقاً خاصاً، وجمالاً خفياً تحسه النفس قبل أن تراه العين"[2].

وتنتهي الشميسي بالجمل التالية:

" وأخذت الطائرة تهبط وقلبه تتسارع دقاته مع الاقتراب من أرض المطار، إن جوف جدة المجهول ينتظره هناك، وهو لا يعرف عنه شيئاً وكل الخوف من ذلـك المجهول"[3]. لا تخفى المكانة الهائلة المتمثلة في هذه العتبـات البدئيـة والختاميـة وتسلمه الشميسي إلى الكراديب، والكراديب هو السجن الذي نقل إليه البطل في جدة،

(1) الحمد، العدامة: 7.

(2) الحمد، الشميسي: 7.

(3) المرجع نفسه: 249.

وهي تسميات مرجعية، ذات وجود مكاني معروف، وتبدأ الكراديب: "بدأت الطائرة في الهبوط التدريجي نحو الأرض، وأخذ المضيف يعلن عن قـرب الهبـوط فـي المطار، متمنياً للجميع طيب الإقامة في مدينة جدة، وابتسامة عابثة حزينـة ترتـسم على فم هشام وهو يسمع هذه الأمنية التي يعلم استحالتها بالنسبة لـه. ولـم تلبـث الطائرة أن توقفت تماماً أمام مبنى المطار، وهديرها يصم الآذان، ويلقي الرعب في قلب هشام، فهو إعلان عن نهاية رحلة معلومة وبداية أخرى مجهولة"[1].

وتكشف المقدمات والنهايات الأجواء والأمكنة التي كان يوجهها البطل، وتنتهي الثلاثية بختام الكراديب:

" يملأ هشام صدره بالدخان الثقيل، وينفثه بعيداً، وهو ينظـر بعينـين فقـدتا بريقهما، إلى أزقة كانت مأهولة، فلم تعد إلا أزقة مهجورة تجوبها أطياف لا حيـاة فيها، ولكنها لا تريد أن تموت... [2]. ومن الواضح أن هذه القُفْلة تتـضمن العنـوان العام للثلاثية، وكأنها تلخص لنا احتمالات المعنى المراد في الثلاثية. ويمثل المكـان الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل في الأحداث نفسها، وإذا كان الزمان يرتبط بالإدراك النفسي، فإن المكان يرتبط بالإدراك الحسي. إذا كان الزمان يرتبط بالأفعال والأحداث، وأسلوب عرضها هو السرد، فإن أسلوب تقديم المكان هو الوصف.

يرى حسن بحراوي - في دراسته (بنية الشكل الروائي)- أن الفضاء الروائي عنصر فاعل في الرواية؛ لأنه يتميز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث. ويرى أن المنظور الذي تتخذه الشخصية الروائية هو الذي يحـدد أبعـاد الفضاء الروائي: فحين تكون وجهة النظر متقطعة يأتي وصـف المكـان مجـزءاً مفككاً، وحين تكون الرؤية متسعة يأتي وصف المكان موحداً وشمولياً. ومـن هنـا يبدو أن المكان يعاش على عدة مستويات: من قبل الراوي بوصفه كائناً تخييلياً، ومن قبل الشخصيات الأخرى، ومن قبل القارئ الذي يقدم بدوره وجهة نظـر خاصـة.

---

(1) الحمد، الكراديب: 7.

(2) المرجع نفسه: 288.

وهكذا يصبح المكان شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التـي تتـضامن لتشييد الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث[1].

2.2.4 وصف المكان

لعل بداية الاهتمام بالمكان يتجلى في وصف المكان باعتباره لا يمثل خلفيـة الأحداث فحسب، بل والإطار الذي يحتويها. والمكان عنصر فاعل فـي الشخـصية الروائية، يأخذ منها، ويعطيها، فالشخصية التي تعيش في الجبـل يطبعهـا الجبـل بطابعه. فيظهر أثره في طباع السكان وسلوكهم، والشخصية التي تعيش في المـدن تطبعها المدن بطابعها، ويتجلى أثر ذلك في سلوكها أيضاً. وكما يؤثر المكـان فـي السكان، فإن السكان يؤثرون في المكان، بعلاقة جدلية.

ووصف المكان هو تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقـع فـي مظهرهـا الحسي، وهي نوع من التصوير (الفوتوغرافي) لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين استقصوا تفاصيل الأماكن والأشياء، فوصفوها بدقة، بخلاف روائيي التجديـد الذين لم ينظروا إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية، وإنمـا نظـروا إليها على أنها صدى للشخصية والأحداث وإذا كانت الرواية التقليديـة قـد جعلـت المكان في المحل الثاني من اهتمامها، فإن الرواية الجديدة قد أحلته محل الشخـصية الروائية، واستعاضة عن وصف الشخصيات بالوصف الحيادي للمكان، بل وجعلتـه الشخصية نفسها، كي يؤدي دور الإيهام بالواقع حين يصور أماكن واقعية[2].

وإذا كان النقاد التقليديون يرون أن الوصف هو أسلوب مستقل بذاتـه، وأنـه وظيفة زخرفية، فهو كاللوحات والتماثيل التي تزين المباني الكلاسيكية، فـإن هـذا يجرد الوصف من وظيفته الفنية، وينكر التحامه بالعمل الأدبـي، لكـن الـروائيين الواقعيين جعلوا للوصف وظيفة بالغة الأهمية هي الكـشف عـن الحيـاة النفـسية للشخصية، والإشارة إلى طبعها ومزاجها، والإيهام بواقعية الأحداث. بينمـا يـرى

(1) بحراوي، بنية الشكل الروائي: 68.

(2) عزام، شعرية الخطاب السردي: 69.

الروائيون الجدد أن النص الروائي، يخلق عن طريق الكلمات، مكانـاً خياليـاً، لـه مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة. ذلك أن الوصف تصوير ألسني مـوح، يتجـاوز الصور المرئية، حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم الرواية، فيصبح المطلـوب لـيس وصف الواقع، بل خلق واقع شبيه بهذا الواقع[1].

3.2.4 تصوير المكان

ينقل النص الروائي المادة المكانية الخام، أي كما هي في الواقع، إلـى آفـاق جديدة من الانحراف والرؤية، وهذا ما يحدث خرقاً لطبيعة الأمكنـة بـين الواقـع المعاش، والواقع الروائي الذي يزخم بالتخيل، والانزياحات التي تصنعها اللغة، وهذا ما ينقلنا من الوعي الحدسي المباشر بالأمكنة إلى الوعي الجمالي الذي يكمـن فـي طبيعة الفن الذي يتجه إلى عمق الأشياء ومكنوناتها، دون أن ينفي ذلك أن المكـان الحدسي المباشر يبقى نقطة الانطلاق في قراءة المكان الروائي وتأويله.

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن العلامات الجغرافية والطبوغرافيـة فـي النص الفني، ليست بذات أهمية، لأن وظيفتها تنحصر في تحديد المكـان فحـسب، وإنما الأمر المهم بخصوص المكان هو تعريضه لآليات الانزياح والانكسار، وتلـك استراتيجية النص في تفتيت المكان الواقعي/ الثقافي، وامتصاصه وإنتاجه بـصورة مغايرة، حتى تتحقق الوظيفة الشعرية/ الجمالية التي بها يتمظهر المكان في الخطاب النصي بنكهة خاصة ومتميزة كنتاج مركب لتشابك الأبعـاد البنيويـة، والدلاليـة، والرمزية، والإيديولوجية، فضلاً عن البعد الجغرافي الذي يعمل على تنظيم خيـال القارئ وترتيب معطيات تصوره[2].

إن الكتابة الروائية المرتبطة بأحداث التاريخ ارتباط موازاة تمر فـي مـأزق حيث يفقد التخييل فيها جمالياته ويميل إلى الواقع التاريخي، سيما إذا كانت المحددات تفرض بذلك الواقع القريب المألوف. ولولا الخط الدرامي والبطل الثاني فـي هـذه الثلاثية لكانت أقرب إلى التاريخ من الرواية. ولقد كانت التحولات التـي أصـابت المنطقة الخليجية في عصر النفط، وهو عصر ليس خارج الذاكرة المألوفة للأحيـاء

---

[1] عزام، شعيرية الخطاب السردي: 69.

[2] خالد حسين حسين:شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 60.

الآن فعمر النفط لا يتجاوز نصف القرن بكثير، وبعد التحولات التي وقعت في هذه المنطقة، وخروجها من مأزق البحر، ومأزق الصحراء، ومأزق البادية إلى فـسحة النفط، والصناعة والحياة الباذخة والاستهلاك، هذا كلـه أغـرى الـروائيين بتتبـع خيوطه، ولأن المكان يلعب دور البطولة غالباً في مثل هذه الروايات التـي ترصـد الأمكنة وتحولاتها، وتتبع تحولات الناس فيها، فإن التخييل يبدو أمراً غير ذي إقناع إلى حد ما، وتصبح هذه الروايات في فضاء مكاني واقعي أو كالواقعي، مع مرجعية شبه موضوعية لا يمكن الفكاك منها، إلا بالقدر الذي يتحرك الناس فيهـا روائيـاً، وتحولات الناس مع تحولات النفط كانت جذرية إلى حد كبير وهـي مـادة وكنـز ومخزن للعقل الروائي الدرامي. وتغيرات المكان وتغيرات الناس، ظـواهر بينهـا علاقات جدلية لا يمكن إلا أن يكون كل منهما دليلاً على الآخر.

4.2.4 أسطرة المكان

في استهلال الرواية يصف الراوي المكان وصفاً ميتافيزيقياً يحمل في طياتـه بعداً جلياً للأسطورة، فالعواصف الرملية ليست ظاهرة طبيعية يمر عليهـا الـراوي مرور الكرام، أو يصف ظاهرها المحسوس وتأثيرها المشاهد للعيان، ولكنه يعزوها إلى تأثيرات غيبية؛ فالجن الذين يسكنون صحراء الدهناء هم من يثيرونها، ويخاطبنا الراوي كلي العلم بلهجة العالم الواثق مما يقول، الذي يعلم ما لا يعلمـه الآخـرون، فيكشف لنا ما يراه حقيقةً يعلّم أدق تفاصيلها، ويبين الطريقة التي تثير بها الجن تلك العواصف، فهم لا يتعمدون إثارتها ولكن أنفاسهم الطبيعية عند الـشهيق والزفيـر- التي بطبيعة الحال لا يستطيعون حبسها- هي ما يؤدي إلى إثارة العواصف الرملية التي تهب على الرياض:

" لقد تضافر سراب ذلك اليوم من آب، مع عواصف الرمل التي تثيرها أنفاس جن الدهناء، لتجعل الرياض تبدو من بعيد وكأنها طلـسم مـن طلاسـم شـهرزاد وعفاريت سليمان وسيف بن ذي يزن. عفريت من تلك العفاريت التي تظهر فجـأة

وتختفي خلسة، وطلسم يقول الكثير ولا يقول شيئاً على الإطلاق، وحكاية جزيرة من جزر السندباد وبركة الملك المسحور"[1].

إن هذا الزخم من الألفاظ: جن، طلسم، شهرزاد، عفاريت سليمان، سيف بـن ذي يزن، جزر السندباد، بركة الملك المسحور، لتشعر القارئ بهيبة المكان ورهبته، وتجعله أقرب إلى الخيال من الواقع وأقرب إلى الأماكن الأسـطورية منهـا إلـى الحقيقية، ويستحضر الكاتب هنا المخزون التراثي الأسطوري – الذي يعكس أحيانـاً اعتقادات شعبية؛ وينزاح باللغة الوصفية الجامدة إلى متغير حي شفاف أحياناً، "فنَفَس جن الدهناء" يجلب معه العواصف الرملية المخيفة التي تجعل من الريـاض مدينـة مشكلة من الجن، وبناتها عفاريت، مدينة باهرة في مبانيها قاتلة في أجوائها، ولعـل ذلك يعبر عن موقف يعكس قيماً اجتماعية وسياسية، فالمتلقي يؤمن بالعفاريت والجن وقدرتها على الخَلْق والبناء، وهذا يشي بسيطرة الأبعاد الميتافيزيقيـة علـى عقليـة الناس، فهم يؤمنون بالغيبي حد الحضور، في حين أن ذلك يصطدم مـع الحـضارة الحديثة التي يعيش إنسان الصحراء على ما تصدره له، فالحضارة الحديثـة مبنيـة على الإيمان بالعلم والعقل ونسبية القيم وتحييد الغيبيات والإيمان بـالحواس أو مـا تدركه الحواس، عالم موار بالحركة والنفعية وتقدير دور الإنسان بمعـزل عـن أي شيء آخر غير مرئي.

5.2.4 أنماط الأمْكنة الدالة

أما فيما يتعلق بأنماط المكان في روايات تركي الحمد فنجد:

1. الصحراء.
2. السجن.
3. المدينة.

(1) الحمد، العدامة: 7.

1.5.2.4 الصحراء

تفرض الصحراء حضورها بوصفها فضاء ممتداً يشكل خلفية للأحداث حتى في المدن والبلدان التي تشكلت على إثر تدفق الثروة النفطية داخل الصحراء ذاتها. والصحراء مدى مكاني فسيح، ولكنه يتجاوز كونه جغرافيا ليصبح حضناً للحياة بكل مفرداتها، لم تَعد الصحراء رمالاً وكثباناً وأودية، وإنما أصبح، بعد تشكله فنياً، منظومة للقيم والعادات والتقاليد... وتشكلت بين الصحراء والإنسان في المجتمع الروائي - بشكل يقارب الواقع – علاقة جدلية؛ من حيث تأثيرها على الإنسان، ومن زاوية تأثير الإنسان في بلْورة نظرة إلى الصحراء.

وبعيداً عن التعميم واللجوء إلى إطلاق الأحكام العامة ككون الصحراء مخْزناً لقيم الكرم والفروسية والتكافل الاجتماعي... أو كونها محتوى للتناقض والاحتراب والقبلية.. فإن التحليل سيعمد إلى النصوص ذاتها بمعزلٍ عن الأفكار المسبقة. ولعل أول ما يلاحظ على وصف الصحراء هو تعدد وجهات النظر؛ فكل ينظر إلى المكان – المعنَى من وجهة نظر محددة ومن زاوية نظر وموقع مختلف، فابن الصحراء ذاتها قد يبدو متعلقاً بها، في حين أن قاطن المدينة ينظر إليها نظرة مغايرة.

تختلف رؤية الروائي إلى الصحراء بحسب المنظور والحالة، فنفس الروائي الذي رأى في الصحراء:

" اختفى الخط المزفت عن الأنظار، وبقيت العائلة الصغيرة تحت رحمة الشمس لا تريد أن تموت ولا تعرف المرض، وكثبان من رمال حمراء لا متناهية.. كل شيء أصبح بلا أبعاد أو حدود. ليس إلا الشمس والرمال وذلك الأفق الذي لا يجيء أبداً"[1]. وهو يرى أن مجرد ميل الشمس إلى التخفيف من الحر لا يكون إلا بموتها، وهذه صورة متناهية لشدة الحر، والأفق الذي لا يجيء، والأمل الضائع. هو نفس الروائي الذي يرى، في لحظات شاعرية، الصحراء في مشهد مختلف " وليس ألذ من الصحراء لحظة شروق الشمس من الأفق اللامتناهي، وأنت تحتسي الشاي

---

(1) الحمد، العدامة: 254.

حول نار متأججة ونسمات من هواء الصباح الندي تداعب الوجه بإغراء فتاة عذراء عرفت الحب لأول مرة"[1].

أي استشهاد أبلغ من هذا على تنوع الصحراء، واضطراب أحوالها، واختلاف مواقع الرائي، فها هي ذي في مشهد غير مألوف، ورقة متناهية، وعذرية شديدة، في مشهد شروق الشمس، تبدأ هادية، ولكنها سرعان ما تفقد هـذه البـراءة والعذريـة والخفر وتهيج وتلتهب، ويتساقط غضبها مسافات رملية لا حدود لها، وكثباناً تتغير، وطرقاً تختفي، وشمساً تتقد، وعطشاً، إنها كالشفرة الصقيلة، رفيعة وقاطعة فـي آن واحد، فبعد رقتها وبعد جمالها ورومانسيتها تُصبح شيئاً أسطورياً ينقض على المرء فيريه قساوة قاتلة، ثُم ينقلب المشهد وتصبح الصحراء ذاتها مـصدر إلهـام وحـب وعشق فريد، إن الصحراء جزء من ذواتنا وحالاتنا النفسية، نقرأ في العدامة: " لكن الصحراء مثل القدر يسحقك ويكتم أنفاسك حتى تحسب أنه لا أمل، ثم فجـأة يرفـع كاهله عنك ويريك أجمل ما فيه، وكأنه سادي خجل"[2]. أي تغيرات تتبدى في هـذا الوجود، وأي أحوال تتغير، وكأن الصحراء معادلة لحياة الإنسان، فهو بين الإحباط والخوف وبين الفرح والسرور، والصحراء في النهاية لحياة الإنسان لعبـة يلعبهـا، وعبث يعبث به، لا دوام لشيء، والضال في الصحراء كالضال فـي الحيـاة، بـين لحظة وأخرى تتغير به الحياة. إنها هذه الجدلية الثنائية في الحياة التي يتقاطب فيهـا الشيء وضده، والصحراء كالبحر، تلد أنماطاً من الناس يميلـون إلـى المجازفـة، وتخضع لمشاعر مختلفة في لحظات مختلفة.

2.5.2.4 السجن

وللسجن في روايات تركي الحمد حضور مكاني يتفق مع حضور هذا الألـم، وهناك ثلاثة أمكنة للسجن في رواياته، التحقيق وحجره وآلياته، السجانون وسماتهم، ثم السجن؛ كجدران وإحاطة.

---

(1) الحمد، العدامة: 265.

(2) المرجع نفسه: 259.

وغرف التحقيق كمكان لها هيبة ورهبة، تتفق مع ما يجري داخلها، فضلاً عن أنها محاطة بالسرية والكتمان تُفاجِئُك الرهبة والخوف بمجرد رؤية المكان من الخارج، وينطلق بك الخيال لتصور ما يجري بداخله، فتهيمن عليك مئات الصور وتشعر بالألم والعذاب، دون أن يمارس عليك. وهذا وحده يعد أولى مراحل العقاب؛ ويولد في النفس الخشية مما هو آتٍ، كأن الجهات المسؤولة تمارس ضغطاً نفسياً على السجين أو المواطن الذي يرى السجن، إنه مصدر رعب من ظاهره فقط، فكيف إذا تَخيلتَ التحقيق وما يصاحبه من تعذيب وقهر.. إن الأجهزة الرسمية تحاول من شكل البناء أن تؤسس فضاء للاستلاب وقمع الإراده وحجب التفكير. وعلى الرغم من ذلك فإن ما يكتب على جدران السجن يؤشر إلى صلابة في الإرادة وإمعان في انتزاع الحرية:" واصل السير، حتى وصل إلى بناية يحيط بها الجنود من كل ناحية وينتشر على سطحها غابة من أعمدة الإرسال، دون لافتة توضح ماهية المكان. أدرك أن هذا هو مبنى الجهاز إياه... شعر برعدة خفيفة وازداد وجيب قلبه حين مر بالمبنى، وأسرع الخطى"[1]. السطح وما ينتشر عليه من أدوات الاتصالات، وسرية المكان، وتغييب عنوانه، كل هذا يوحي بالخوف والرهبة، وكل هذه توحي بما في النفس مما يجري داخل هذا المكان، مما يرعب ويخيف.

وتُظهر الروايات داخل السجن جماليات خاصة لهذا المكان؛ تدل على فظاعة ما يواجه الإنسان فيه، والسجن مكان يعكس آلام النزلاء، ومذكراتهم التي يتركونها محفورة على الجدران، وتشير إلى المارة من هذا المكان. في السجن أخذ " يقرأ كتابات باهتة على الجدران: قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا.. خطى كتبت علينا، ومن كتبت عليه خطى مشاها.. دقات قلب المرء قائلة له إن الحياة دقائق وثوانٍ.. إذا الشعب يوماً أراد الحياة، فلا بد أن يستجيب القدر.. يا ظلام السجن خيم.. كل ليل وله فجر.. قف دون رأيك في الحياة مجاهداً"[2]. هذا سجل لكثيرين سابقين لاحقين، ويكشف أن الناس الذين جاؤوا إلى هذا المكان هم من هؤلاء الذين حملوا الحياة بحسب إرادة مخصوصة.

---

(1) الحمد، العدامة: 102.

(2) الحمد، الشميسي: 231-232.

إن هذه الجدارية تؤرخ لأولئك السجناء الذين عبروا هذا المكان قبل أن ينـضم هشام إلى قافلتهم، وهذه العبارات تشير إلى تيارات فكرية مختلفة عاشت بين جنبات هذا المكان، وتختزل حيوات عدد من شخصيات سجناء اعتقلوا بين حيطانه. ثم نقل هشام إلى معتقل (الكراديب)، وبعد سنتين وبضعة أشهر – شهدت البلاد فيها عـدة تغيرات عمرانية في كل مكان- عاد هشام إلى المكان الأول نفسه، يقول الراوي عن هشام:"وضعوه في غرفة شبيهة بالغرفة التي احتلها في ذلك اليـوم الموغـل فـي بعده... كل شيء يتغير في الخارج، إلا هذا المكان والكراديب، إذ يبدو أن الزمن قد خاف وتوقف هنا وهناك. وأخذ يتفحص المكان... الكلمات ذاتها والجمل ذاتها التـي قرأها عندما جاء لأول مرة، فالزمن واقفٌ هنا فعلاً"[1]. فكل مكان قابـل للتغييـر، ومستعد للتغير إلا هذه الأماكن الكئيبة، وكأن بقاءها على حال واحدة لا تفارقها جزء من العذاب الذي يذوقه من يرتهن فيها، وكأن الزمن يسجن هذا المكان/ السجن فـلا يتحول عن حاله، أو كأن هذا المكان/ السجن قد سجن الزمن بـين جدرانـه فجمـد وتوقف. إن الكلمات والجمل التي رآها هشام على الجدران تحمل ذكرياتٍ لـسجناء تعاقبوا على هذا المكان في فترات زمنية مختلفة، وكأنها تربط كل تلك الأزمنة فـي مكان واحد، وكأن أزمنة كل أولئك السجناء قد حبست هنا؛ فأدرك اللاحـق مـنهم السابق. إن الثبات في أبنية السجون والجداريات إنما يدل بجلاء على أن قيم القمـع والمصادرة والاستلاب والاستغلال والمطاردة ثابتة لم تتغيـر، وأن تـدفق الثـروة النفطية استطاع أن يغير مظاهر الخارج ويجلب المستهلك، ويحول المجتمـع إلـى مجتمع استهلاكي يلهث وراء اللقمة أو الثروة ولكن القيم ثابتة، أي أن السجن علـى وفق هذا الوصف يدين الحياة المادية؛ لأنها لم تُواكب بتطور في الوعي الثقافي ولم تواكب بتغير في وعي السلطة التي كرست جهدها في الحفاظ على مكتسباتها.

وأما رواية (الشميسي) فإنها تستطرد في وصف الـروائح الكريهـة، يقـول الراوي واصفاً معتقل (هشام): " كانت الرائحة الكريهة تملأ المكان، رائحـة سـمك فاسد ورطوبة و..."[2]. وكأن الراوي لا يكتفي بإيصال الصورة التي تشاهدها العين

---

[1] الحمد، الكراديب: 278.

[2] الحمد، الشميسي: 231.

لإيصال فكرته في مدى بشاعة ما يرى في تلك الأماكن، بل يزيد الصورة بشاعة بنقل توصيف لما يشم من روائح كريهة، تدعو إلى الذهن – بالضرورة - خيالاً مقززاً.

وعادة ما تكون السجون والمعتقلات خارج المدينة، وفي أمكنة نائية، ويعبر عن ذلك المكان النائي:" واستمرت السيارة في المسير، حتى قلت البيوت لدرجة الندرة، واختفت أعمدة الإنارة من الشوارع، وازداد عواء الكلاب الشاردة، ثم عرجت السيارة على طريق ترابي، مظلم وضيق وسارت فيه متأرجحة لبعض الوقت حتى لاح في الأفق مبنى ضخم غارق في الظلام، إلا من بعض أنوار خافته، تطل على استحياء، من بعض جهاته ويحيط به سور عال جداً رصع بمصابيح كهربائية متفرقة أنوارها إلى الخارج، يخفي الجزء الأكبر من المبنى. ما لبثت السيارة أن توقفت أمام سيارة فولاذية ضخمة فأطلق سائقها البوق بسرعة ثم كبس النور الأمامي كبسات سريعة لم يلبث أن جاء صوت صرير حاد ومزعج، معلناً فتح البوابة"[1]. ويبدو من حشد الألفاظ الموحية، الظلام، السور، الطريق الترابي، صرير الباب، كلها توحي بالموقع والمكان السجني البائس الكئيب المزعج، وأما المبنى الداخلي فقد كان بنوافذ ذات قضبان فولاذية تنتشر على جدران المبنى، ومن خلال هذه الشبابيك الضيقة القضبان " تبدو أنوار ضئيلة وصور أشباح تتحرك بتثاقل، وأصوات لم يسمع مثلها من قبل، ولكنها أشبه ما تكون بالصوت الذي تصدره الحية ذات الأجراس لحظة الخطر، يتخللها أصوات واهنة لشيء يجر"[2]. ويحشد في سمات المكان كل ما يوحي بالغموض والرعب والخوف، والمجهول، واللامرئي، والإضاءة الخافتة، والأسوار العالية، وهذه سمات المكان السجني والمعتقلات. وهذا التوصيف والإلحاح على مفردات المكان يقصد منه قتل الإنسان وعدم إعطائه الفرصة في التفكير فيما هو خارج السجن.

وتتركز جماليات المكان السجني والزنزاني، في مفردات وإيحاءات لا تدعو إلى أي طمأنينة:" لم يكن فيما حوله إلا مجموعة كبيرة من عصي الخيزران الرفيعة

---

(1) الحمد، الكراديب: 11.

(2) المرجع نفسه: 13.

مغموسة في جردل من الماء بقرب الباب، وعقود مـن القيـود الفولاذيـة مختلفـة الأحجام والأغراض موزعة على جدران الغرفة بشكل منسق، وكأنـه جـزء مـن ديكور الغرفة. وفي الزاوية اليسرى البعيدة كان هناك جهاز محول كهربائي تتـدلى منه الأسلاك، موضوعاً على طاولة صغيرة بجانبها كرسي خشبي صلب"[1]. وتتنوع آليات التعذيب، منها التقليدية التي قد تستخدم خارج السجن كالخيزران، لكنهم فـي السجن – بحكم خبرتهم الطويلة في التعذيب – يريدون لعصي الخيزران أن لا تكون أداة تقليدية، وأن يفاجأ السجين بألم لم يتوقع شدته؛ لذا فهم يغمسونها في المـاء؛ لأن ذلك يمنعها من الكسر ويجعلها أشد إيلاماً، هذا إذا كان السجين لا يعلم سبب وضعهم الخيزران في الماء، أما إذا كان مدركاً سبب ذلك فسيتوقع ألماً لا يطاق، وبهذا يبث الرعب إلى قلبه، فيتعذب عذاباً نفسياً قبل العذاب الجسدي، وفي كلتا الحـالتين - أن يفاجأ بألم الجلد أو أن يتوقع قسوته- ستكون النتيجة لصالح المحقق؛ ولذا نجده يتعمد عدم إخفاء العصي المغموسة في الماء عن عيني السجين. وتتعدد أشكال التعـذيب؛ فمن السلاسل ذات الأحجام المختلفة، إلى الكراسي الكهربائية التي تُنـسي الإنـسان ذاته وتفقده الإحساس بالحياة والموجودات، وكل ذلك يأتي لقتل الإنسان وهـو حـي واستلاب إرادته.

ويضرب المكان/ السجن على ساكنيه قيوداً محكمة، قيـداً بعـد قيـد؛ ليقيـد حركتهم، وليحاصر حريتهم، وليسجنهم في أضيق حيز!. وأول تلك القيود: الأسوار، وفي رواية "الكراديب" يرد وصفٌ للسور الذي يحيط بالمبنى الذي اعتُقل فيه هـشام فهو: " ... سور عالٍ جداً مرصـع بمـصابيح كهربـاء متفرقـة، أنوارهـا إلـى الخارج .."[2]. والسور يوصف هنا بأنه "عالٍ جداً"؛ وفي هذه الصفات إمعـان فـي عزل من يقطنون هذا المبنى عن العالم الخارجي، والمصابيح المتفرقة علـى هـذا السور موجهةٌ إلى الخارج وليس إلى الداخل، وهذه إحدى الفروقات بـين الـسجن وغيره من الأماكن كالبيت مثلاً، فالمصابيح في البيوت وظيفتها الإنارة للذين بداخل البيت، أما في السجن فلا تُضيء المصابيح للذين في الداخل، بل لا تعبأ بهـم، وإن

---

(1) الحمد، الكراديب: 88.

(2) المرجع نفسه: 11.

غرقوا في الظلام! ولكنها تحاول كشف الذين في الخارج، وإثارة الخوف في نفوسهم ليبتعدوا.

والأبواب من أبرز معالم المكان/ السجن، فحين نسمع كلمة (السجن) يتبادر إلى الذهن الباب ذو القضبان، وهو يقفَل على من بداخله، فالبوابة الكبيرة – كما ترى رواية الكراديب- تفصل بين عالمين: عالم البشر- خارج السجن – وعالم الأشباح داخل السجن[1]. إذن فوظيفة الأبواب في السجن تختلف عن وظيفتها في الأماكن الأخرى، فإذا كان الباب في الأماكن المعتادة يحمي القاطن وراءه ممن هم في الخارج، فإن الباب في السجن يحمي الذين في الخارج من القاطن وراء الباب، ويمنع تسرب أي شيء من الداخل.

والباب يؤدي هنا وظيفة مزدوجة؛ فهو يفصل عالم السجناء عن عالم الأحرار، ويفصل – كذلك- عالم الأحرار عن عالم السجناء، وهو بهذا يثير عند سكان كل عالم التساؤلات عما يحدث في العالم الآخر! فأما السجين فهو يدرك أن لا معنى للحياة إلا خلف الأبواب، وأما غير السجين فإن حب الاستطلاع عنده يشتعل، يتساءل عن العالم المغلق الذي تحجبه الأسوار والأبواب داخل السجن، ويردعه عن التفكير فيما يتعلق بحياته الخاصة التي قد تشكل خطراً على النظام.

ولكن هل هناك فروق حقيقية بين العالمين؟

يقول الراوي في رواية الكراديب عن هشام:" خُيل إليه أنه يسمع صرير الباب الخارجي وهو يقفل بهدوء، فاصلاً عالم البشر عن عالم الأشباح .. أو لعلهم جميعاً أشباح، ولكن أكثر الناس لا يعلمون"[2]. وتلح الرواية مرة أخرى على هذا المعنى حين يقول عارف - في حواره مع هشام:" لا تعتقد أن السجن ما نحن فيه. كلا .. السجن في كل مكان"[3]. وهنا يفيض السجين من نفسه إلى العالم كله، ويكبر هذا المكان/ السجن حيث يقوم بتعميمه على كل مكان؛ وهو بهذا يحاول تعزية نفسه، ويحاول أن يبعث إشارة مفادها أن العالمين متشابهان، أو ربما متطابقان، وإن

---

(1) الحمد الكراديب: 11.

(2) المرجع نفسه: 204.

(3) المرجع نفسه: 41.

تغيرت المسميات، وتقنعت الحقائق. والحقيقة أن القَمع لا يقتصر على السجن وإنمـا يشكل إيقاعاً عاماً يسِم الحياة بكاملها، فالمطلوب هو أن تأكل وتشرب، ولكن لا تفكر فيما بعد ذلك، لا تفكر في الوطن أو الحرية أو أساسيات الفكر الإنساني.

وإذا كان من وظائف الباب- في الحياة المعتادة – ستر من يقطن وراءه، فـإن تلك الوظيفة تنعكس في عالم السجن؛ فحين اعتُقِل هشام وضع في غرفة ذات بـابٍ واسع، ولكن هذا الباب كله قضبان[1]. وسعة الباب هنا لا تعني الأمان والحماية كما هي وظيفة الباب المعتادة، بل هي إمعان في الحجر على هذا السجين، وهذا البـاب كله من القضبان، فهو يكشف أكثر مما يخُفي، ويفضح أكثر مما يستر، كما أن الباب الواحد يشي بوجوب اتباع منهج واحد في الحيـاة، مـنهج ترتـضيه المؤسـسات الاجتماعية والسياسية، إن ذلك تضييق مقصود على المرء؛ ألا ينظر إلا من زاويـة نظر واحدة.

وإذا كان من وظائف الباب- في الحياة المعتادة- حماية من يقطن وراءه من الأذى القادم من الخارج، والأخطار الرابضة خارج الدار، فإن الباب فـي الـسجن مكان لاقتحام الأذى وقدوم الأخطار؛ ولذا حين وضع هشام في الزنزانة كان "ينظر إلى البوابة أمامه، متوقعاً أن يلج منكر ونكير في أي لحظة، ومعهما تلك المرزبـة الرهيبة "[2]. وحدث ما كان هشام يخشاه، ففي عدة ليالٍ فُتح الباب، وتم استدعاؤه إلى التحقيق الذي لم يكن يخلو من الإهانة والتعذيب[3].

ويختلف – إلى حد ما – تصوير النافذة في فضاء السجن عن تصوير الباب؛ فالنافذة – مهما تكن صغيرة أو مسيجة- تبقى المنفذ الوحيد للتواصـل مـع العـالم خارج السجن. ففي الكراديب كان هشام يعاني مرارة السجن والحيرة، ونام على تلك الحيرة وهموم السجن، ثم " استفاق على أشعة الشمس المائلة إلى الغروب ... أشعة سعيدة، لا تعترف بالقضبان، ولا تقيدها الحدود"[4]. وعندما كان في الزنزانة " نظـر

---

(1) انظر: الحمد، الشميسي، 230.

(2) الحمد، الكراديب: 19.

(3) انظر: المرجع نفسه، ص 85-156-166.

(4) المرجع نفسه: 135.

إلى النافذة، وتلك النجوم التي تتبدى من ورائها على استحياء"[1]. وهكذا رأينا السجين ينظر من خلال النافذة إلى معالم الأمل والجمال والنور خارج قضبان السجن، وعلى الرغم من كونها متنفّساً، فإنها تبقى معبرة عن زاوية محصورة المجال.

وقد نقرأ من خلال ما يراه السجين معاني أخرى، فمثلاً عندما كان هشام في زنزانته " اتجه إلى النافذة، وأخذ ينظر إلى مياه الخليج الساكنة، فيما بقايا من شفق الغروب الأحمر كانت تصارع شبح الظلام"[2]. وهكذا حين يصف الراوي العالم الخارجي الذي تشاهده عينا هشام فإنه يرينا- من خلال عيني هشام – أشعة شفق الغروب "تصارع شبح الظلام"، فهو هنا يختار فعلاً مشتقاً من الصراع، وكأنه يحكي حال هشام، فهو يعيش صراعاً سياسياً، ويعيش كذلك صراعاً داخلياً بين مبادئ التنظيم الذي ينتمي إليه وشكوكه حول تلك المبادئ، بين إقدامه على التضحية وخوفه على نفسه وأهله، فيقف هشام هنا إزاء الشعاع الذي يصارع ظلام ما يحيط به من ظروف.

وإذا كان هشام في سجنه يخشى أن يلج منكر ونكير إليه عبر الباب – كما مر قبل قليل- فإنه يتوقع أو يوهم نفسه أن ملكاً من ملائكة الرحمة سيعبر إليه من خلال النافذة " فينقله على جناحيه إلى حيث نسمة هواء طليقة"[3]. ولعله هنَا يضع مبادئه - التي تشبه نسمة طليقة- مرادفةً لملائكة الرحمة في مقابل شياطين السجان.

وقد يكون اتساع النافذة في السجن علامة على مساحة الحرية الممنوحة للسجين، ففي الكراديب كان الدور الأول مخصصاً للمعتقلين الذين ما زالت ملفات التحقيق معهم مفتوحة، بينما الدور الثاني لمن انتهى من التحقيق معهم، لذا كانت " نوافذ الدور الثاني أكثر اتساعاً؛ مما يسمح برؤية بعض أبنية جدة من بعيد، والإحساس بالأحياء خارج المكان"[4].

---

(1) الحمد الكراديب: 19.

(2) الحمد، الشميسي: 230.

(3) الحمد، الكراديب: 19.

(4) المرجع نفسه: 244-245.

وبعد هذه الوقفة مع الأبواب والنوافذ، نتجول داخـل زنـازين الـسجن التـي صورتها الروايات، وأول ما يسجل هنا أن الروايات كانت تشبه الزنزانـة بـالقبر، فمثلاً يحدثنا راوي الكراديب الذي يتماهى مع هشام، فيقول: " نظر حوله مستكـشفاً القبر الذي ألقي به فيه، إنه عبارة عن غرفة ضيقة بنافـذة واحـدة، ذات قـضبان فولاذية غليظة"[1]. ثم يستطرد في الوصف فيقول: " كل شيء ساكن ومرعب، مثـل سكون مقبرة معزولة في ليلة غاب قمرها، واشتد ريحها، لا تزعجـه إلا أصـوات صراصير تغني في الخارج، وكلاب يعوي من بعيد"[2].

وهكذا تحاول الرواية أن تستوفي تفصيلات هذه الـصورة، صـورة مقبـرة موحشة معزولة في ليلة ظلماء شديدة الظلمة، فقد غاب فيهـا القمـر، ولا تكتفـي الرواية بالجانب البصري في هذه الصورة، بل تضيف إليه عنْصر الصوت؛ فالريح شديدة، وأصوات الصراصير والكلاب تكمل الصورة المفزعة[3]. ويرى محمد أبـو ملحة " أن هذه الصورة فقدت بعض جمالياتها حين وردت عبـارة (لا تزعجـه إلا أصوات صراصير...)؛ لأن أسلوب القصر هنا غير مناسب؛ فما يزعج هشاماً هنـا أشياء كثيرة، بل إنها أشد إزعاجاً من أصوات تأتي من بعيد! وكذلك كان اسـتخدام الفعل (تغني) في وصف صوت الصراصير غير مناسب عموماً وفي هـذا المقـام خصوصاً؛ فصوتها هنا أقرب إلى النواح والعويل منه إلى الغناء"[4].

وفي تقديري أن أسلوب القصر هنا مناسب جداً لإكمال الصورة بتفاصيلها؛ لأن الأصوات التي يسمعها هشام من الخارج هي أصوات الحريـة التـي تتمتـع بهـا الصراصير والكلاب ولا يستطيع هشام/ الإنسان أن يحصل على ما حصلت عليـه، فهو يحسدها على حريتها لذا فأصواتها تزعجه وتستثيره، ولهذا اختار الفعل " تغني" الذي يناسب حريتها، فكأنه يراها سعيدة خارج السجن، ولا شك أنه يعتقد أن كل من

---

(1) الحمد، الكراديب: 19.

(2) المرجع نفسه: 20.

(3) أبو ملحة، محمد بن يحيى، جماليات المكان في الرواية السعودية: السجن أنموذجاً، مجلة علامـات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج. 17، ج 68، مايو 2009. : 511.

(4) أبو ملحة، جماليات المكان: 511.

هو خارج السجن سعيد، وبالتالي فلا مبرر لأن يكون صوتها أقـرب إلـى النـواح والعويل.

وترد في رواية الكراديب عدة تشبيهات لهذا المكان بأنـه "بيـت المـوتى"[1]. و"البرزخ"[2]. وتستطرد الرواية في هذه التشبيهات حتى تصور الانتقال مـن هـذه الزنزانة إلى غرف التحقيق بأنه انتقـال إلـى جهـنم[3]. والانتقـال إلـى الأدوار المخصصة للذين انتهى معهم التحقيق بأنه انتقال إلى الجنة[4].

3.5.2.4 المدينة

وتكاد الرواية تذهب إلى أن جدة هنا تشكل مرجعية واقعية للفعل الروائي حيث إن ذات الصفات، ذات الجماليات، المكانية والإنسانية، التي وصفت بها جدة ظهرت مقارباتها في رواية أخرى.. وكأن الحديث يجري عن مرجعية مكانية بذاتها:

" وبدأ مبنى المطار الأنيق يلوح في الأفق، إنه يعلم الآن أنهم مسافرون إلـى جدة، أجمل المدن وعروسها، لا يزال يذكر جمال جدة، ودماثة أخلاق أهلها"[5].

وحين عاد هشام بعد تجربة السجن التي كانت مريرة وقاسية وبائسة وعاد إلى الدمام بالطائرة كان المشهد الذي تحته هو المنطقة الشرقية:

" كان منظر الخليج من الأعلى في غاية الجمـال والروعـة، لا يـضاهيه إلا جانب البحر الأحمر على الجانب الآخر، ولكن الاثنين يشتركان في القبح الخفي في الجوف... هاهي الخبر هناك، وهناك الدمام. وتحته مباشرة تبدو الظهران بأنوارهـا الخافتة وبرج جامعة البترول والمعادن، يتوسطها، وهناك شـبك الأميركـان فـي

---

(1) الحمد، الكراديب: 60.

(2) المرجع نفسه: 43.

(3) المرجع نفسه: 207.

(4) المرجع نفسه: 42.

(5) الحمد، الشميسي: 248.

أرامكو، الذي لم يعد قاصراً عليهم، وعلى البعد تبدو البحرين كدانة معزولة في بحر الخليج"[1].

وبدت الشوارع الجميلة تظهر في المدن السعودية نتيجـة الثـراء، وازدهـار الحياة، وصارت الحياة أميل إلى الرفاهية، والإنسان أميل إلـى النعـيم والرخـاء.. والاسترخاء:

" كان شارع الشميسي الجديد من أفخر شـوارع الريـاض، شـارع مزفـت بمسارين بينهما فاصل من الأشجار، وعلى الجانبين تنتشر حوانيت الباعة من كـل نوع، بقالون، جزارون، خياطون، حلاقون، مكاتب عقارية، مطاعم شعبية"[2].

وفي مثل هذه الأوضاع الاجتماعية فإن الفقر والمفارقات الاجتماعية والمعاناة تولد العمل المضاد وهو العمل السري، والعمل السري دائماً يرتبط بأمكنـة بـذاتها بعيدة عن عيون المخبرين، ويختار العاملون هؤلاء أماكن بعيدة لا تثير الشبهة:

" كانت الغرفة مفروشة ببساط أزرق، مهترئ تتناثر عليه آثار حروق، وقـد صفت على البساط بعض المساند القديمة وغير بعيد من الباب، كان هناك مروحـة ذات لون أخضر باهت يتناثر عليها براز الذباب"[3]. وهذه المشاهد المكانية تبين إلى أي مدى ظهرت قسوة الحياة في بعض الأماكن... وتشكل أوصاف البيـوت رمـزاً للمكانة الاجتماعية، وصورة من صور التمايز الاجتماعي، فالأغنياء بيوتهم تختلـف عن بيوت الفقراء، والوجهاء بيوتهم توافق وجاهتهم والفقراء بيـوتهم تنـسجم مـع فقرهم.. البيوت تغيرت وتطورت وأصبحت مختلفة، بعد الثراء النفطي، وقد ارتـبط التغير الاجتماعي بطفرة النفط الكبيرة، التي أثرت في مفردات الحياة اليومية. بل إن جماليات المكان/ البيت أخذت تتغير مع تغير الأحوال " في منزلهم يـؤدي البـاب الخارجي إلى شبه حديقة صغيرة، تنتهي الحديقة إلى درج بأربع درجات فقط، ثـم

---

(1) الحمد، الكراديب: 278.

(2) الحمد، العدامة: 101.

(3) الحمد، العدامة: 114.

يأتي باب المنزل الذي يؤدي إلى ممر صغير يقع مجلس الرجال على جانبه الأيمن، والمقاط أو السفرة على جانبه الأيسر"[1].

والبيت أهميته غير عادية في حياة الإنسان وفي المخيال السردي، أيضاً؛ لأن البيت يصوغ الإنسان ويركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية، والبيت القديم يختلف عن البيت الجديد، وعن المنزل والدار و(الحوش) فلكل هـذه التـسميات دلالاتهـا الخاصة، وبيوت المدينة تختلف عن بيوت القرية[2].

كما يلعب الأثاث دوراً إيحائياً في الرواية، فكل قطعـة أثـاث فـي الغرفـة مرتبطة بذكريات وذهن صاحبها، وهي تدل على سمة شخـصية، إن الأثـاث هـو التعبير عن الشخصية الروائية، وكذلك ترتيب الأشياء يعـد نوعـاً مـن وصـف الأشخاص ودليلاً على نفسيتهم.

وتقوم في النهاية المدينة التي تشكل استقراراً في الوجود، فهناك في بيت خاله في الرياض " جلس هشام غير بعيد عن الباب متكئاً على أحـد المـساند الفـاخرة المصفوفة بترتيب وأناقة حول جدران المجلس على سجادة أصفهانية حمراء بنقوش صفراء وزرقاء تغطي كافة الأرضية"[3]. أي لعبة هي لعبة الألوان التي تشكل مكاناً مثيراً، وهذه الألوان الزاهية في سجادة فخمة، ماذا تعكس غيـر الثـراء والتـرف؟ صحيح أن المدينة تحفل بالضوضاء والقرية يعمها الهدوء، ولكـن هنـاك مفارقـة، وحين ينظر القروي إلى المدينة، وينزل في أحد منازلها فإنه يدرك من الأمكنة التي ينزلها ويتداعى في الذهن روائياً المفارقات العامة بين الأمكنة وما تدل عليـه هـذه الفروق[4]. هذا المنزل يختلف كثيراً عن منزلهم ومنازل معـارفهم. فـي منـزلهم، "يؤدي الباب الخارجي إلى شبه حديقة صغيرة. تنتهي الحديقـة إلـى درج بـأربع درجات فقط، ثم يأتي باب المنزل الذي يؤدي إلى ممر صغير، يقع مجلس الرجـال على جانبه الأيمن، و"المقاط"، أو "السفرة" على الجانب الأيسر. ينتهي الممر الصغير

---

(1) الحمد، العدامة: 53.

(2) المحادين، عبدالحميد، 2002، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجيـة، المؤسـسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1: 123.

(3) الحمد، العدامة: 70.

(4) المحادين: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، 126.

إلى باب يؤدي إلى صالة واسعة تتناثر حولها أربع غرف، غرفة نوم والديه، وغرفة نومه، وغرفة العائلة، وغرفة جلوس للنساء، بالإضافة إلى المطبخ والحمام العائلي، أما حمام الرجال فيقع خارج المنزل في الحديقة، وتنتهي الصالة بباب يـؤدي إلـى خلف المنزل حيث باب النساء على الشارع الفرعي"[1].هـذه الجماليـات المكانيـة تصور مستوى معيشياً متقدماً وتصور مكانة مادية ميسورة والبيت له مكانة مختلفة من حيث ارتباطه بالإنسان، وتواشجه معه. فالمكان المألوف يولد الصور الحميمية، والمكان ذو العدوانية يتولد عنه صور الحقد والاستفزاز.

وفي مقابل ذلك نجد الفلل الفخمة التي أصبحت تنمو على الحيز الـذي كـان متواضعاً. وعندما ارتفعت الأبراج والعمائر والناطحات.. هجرت أماكن وخلا منها السكان: "يملأ هشام صدره بالدخان الثقيل وينفثه بعيداً وهو ينظـر بعينـين فقـدتا بريقهما إلى أزقة كانت مأهولة فلم تعد إلا أزقة مهجورة تجوبها أطياف لا حياة فيها ولكنها لا تريد أن تموت"[2].

ويرتبط بالمدن، داخلها أو بجانبها، حولها أو قريباً منها، إفرازات المجتمـع المدني. إنها التحولات التي تكاد تكون ذات مرجعية واقعية ولكنها تنبـئ بجـوهر التغيرات: " جال كالمجنون في الشميسي وشارع عسير والأزقة المتفرعة ولكن لـم يجد ما يبحث عنه، البيوت يعرفها هدمت، وأخذت تحل محلها عمـارات شـاهقة. وأصبح معظم أساتذته السابقين من أصحاب المناصب في أول وزارة يشكلها الملـك خالد بعد مقتل الملك فيصل"[3].

تبدو "أطياف الأزقة المهجورة " وثيقة الصلة بالموتيفات الواقعية والأمـاكن الواقعية لها مرجعية في الواقع ومسميات متداولة، ولها محـددات زمانيـة كـذلك، أدخلت محدداتها الروائية في جسد الرواية مرتبطة بالواقع التخييلي ذي المرجعيـة المعروفة، ومن هذه المحددات الإشارات التاريخية المحاطة بالتاريخ واليوم والشهر والسنة، والالتفات إلى حوادث تاريخية معروفة، وتصور الحمى السياسية وانتـشار

---

(1) الحمد، العدامة: 53.

(2) الحمد، الكراديب: 288

(3) المرجع نفسه: 287.

الأحزاب السياسية في فترة منتصف القرن العشرين، على إثـر الحـرب العالميـة الثانية. وظهرت أحزاب الشيوعيين والبعثيين والقوميين العرب[1]:" وقـد اسـتدعاه المدير مرة أخرى بعد أن ظهرت له مقالتان في جريدتين من الجرائـد الحائطيـة، إحداهما محسوبة على الشيوعيين، والأخرى على البعثيين وكان ذلك معلوماً للجميع دون تصريح. كانت المقالة الأولى حول نكـسة حزيـران 1967، وأسـبابها ودور القوى الغربية في الحرب إلى جانب إسرائيل، للقضاء على القـوى التقدميـة فـي المنطقة... وكانت المقالة الثانية حول المدرسين الإنكليز في المدرسة وسلوكهم غير الحضاري"[2].

وهذه من المحددات التي ربطت الثلاثية بفضاء العصر الحاضر، في السعودية، وقدمت صورة لأمكنة حديثة، ولقد اتجه الروائي في هذه الروايات إلى لمسات توحي بالواقعية الشديدة: "ويحاول قراءة مقال لياسر هواري حول المقاومة الفلـسطينية"[3]. بل ويذهب الروائي بعيداً إلى تناول الأفكار التي كانت تدور في هذه الأمكنة بالذات، في هذا الزمن الحديث:" ومد يده بالكتب إلى هشام، الذي تناولها وأخذ ينظـر إلـى العناوين.البيان الشيوعي، لكارل ماركس... ما العمل، للينين... الإمبرياليـة أعلـى مراحل الرأسمالية، للينين أيضاً... أصول الفلسفة الماركسية، لجورج بوليتزر، وجي بيس، وموريس كافين... أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة، لفريدريك أنجلز... ثلاثة مؤلفات لياسين الحافظ ...وكتيب صغير بعنوان "المنطلقات النظريـة لحـزب البعث العربي الاشتراكي" التي خرج بها المؤتمر القومي الـسادس للحـزب عـام 1963"[4].

ويبدو المكان الواقعي الحديث، من حيث هو حاصل لتناقضات الحياة كلها: "يا لنجد وطقسها الذي لا يعرف الرحمة والاعتدال... مثل أهلها، أو أن أهلها مثلها؟ من يدري؟.. لا فرق.إنها باردة برودة الموت في شتائها، حارة حـرارة الجحـيم فـي

---

(1) المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية: 139.

(2) الحمد، العدامة: 15.

(3) المرجع نفسه: 47.

(4) المرجع نفسه: 56.

صيفها، ولا وسط إلا أيام معدودات لا تلبث أن تنتهي بمجرد حلولها، مثل المشمش في مواسمه"[1].

ويظهر الروائي في عدة مواطن هذه الثنائيات الدالة على تنوع المكان، فالربط بين المكان وبين قاطنيه جمالية واضحة في وراياته. لذا تتجلـى فـي ذات هـشام مشاعر مختلفة ومتناقضة: " لطالما أحب هذه المدينة وعشقها، حتى أن الشوق إليها كان يجتاحه قبل مضي أسبوع واحد لمغادرتها حين يغادرها، ولكنها اليوم كريهة إلى نفسه ومنفرة مثل جثة فاسدة. حتى رائحة البحر، ورائحة غاز النفط المنبعثـة مـن الآبار القريبة من الظهران وبقيق، أصبحت منتنة هذه المرة أكثـر مـن أي وقـت مضى. في الماضي حين يكونون عائدين من الرياض، وتظهر تلك النيران المشتعلة على الطريق، كان يستنشق رائحة غازها بقوة ولذة وشوق، أما اليوم فهي أنتن بكثير من نتانة رائحتها الطبيعية"[2].

أي تأثير ودلالة للمكان في نفس المتحدث، الذي كان يجده كأنه جثة ميتة، نتنة. وعلى غرار الدمام تتحدث الرواية عن جدة لكن من منظور مختلف: " وبدأت جـدة تظهر أسفل الطائرة، يا الله ما أجملها، جوهرة مضيئة، وقد تكسرت أنوارها علـى صفحة الماء الصافية حولها، في لوحة لا أجمل ولا أبهى"[3]. ويبدو أن هذا الوصف الجميل ينطلق من التعددية التي تتميز بها جدة، مدينة ذات ألوان وأعراق وعـادات وتقاليد متمازجة ومتنافرة في آن معاً، إنهـا مـضيئة لأنهـا احتـضنت الأفكـار والأيديولوجيات المختلفة، كما احتضنت القيم الحضارية الجديدة الوافدة من الغـرب وغيره، مع القيم الأصيلة الموجودة أصلاً على أرض الواقع.

---

(1) الحمد، الشميسي: 103.

(2) المرجع نفسه: 205.

(3) المرجع نفسه: 249.

الفصل الخامس
الرؤية والصيغة والرؤيا

شهد السرد العربي الحديث، وبشكل خاص في النصف الثاني من القرن المنصرم، تبدلات عميقة تمثلت في تخاص السرد من كثير من المظاهر التقريرية والوصفية الزائدة، واعتماد عناصر الحكي الذاتي وإقصاء الراوي العليم، والاهتمام بتعدد الأصوات بعيداً عن هيمنة المنظور الأحادي الصوت للراوي، إلا أن روايات تركي الحمد لم تتأثر كثيراً بكل ذلك. فقد كانت رواياته أقرب إلى الرواية التقليدية رواية الحقبة أو الشخصية، رواية الراوي الخالق لكل شيء، رواية السرد والوصف، ولم يكن فيها ما هو خروج على تقليدية الرواية إلا فيما ندر. وهذا ما سيظهر بجلاء أثناء تحليل نماذج من نصوصه.

1.5 الرؤية السردية

تعاني إشكالية الرؤية أو وجهة النظر: point of view أو زاوية النظر.. من الخلط والاضطراب على النحو الذي جاءت عليه الدراسات النقدية لأنواع السرد المختلفة، من حيث تعدد المصطلحات وتعالقها مع مفردات كثيرة يصعب الفصل بينها أحياناً، ذلك أن هذه المسميات المختلفة تواجه تبايناً في المعنى متسارعاً في تطور الدلالات، وقد امتزجت هذه المصطلحات المتعلقة بالراوي بمسألة الصيغة السردية ومحاولة التفريق بين من يروي ومن يرى فوجهة النظر قد تعد أسلوباً فنياً يتعلق بإشكالية المؤلف والسارد، أو بينهما معاً وموضوع الرواية والمتلقي، سواء أكان مباشراً أو غير مباشر. وقد تُعد وجهة النظر أو الرؤية مسألة لا علاقة لها بالأسلوب أو التقنية إذا فهمنا منها التعبير عن الموقف الفكري للمبدع؛ أي مجمل فلسفته ونظرته إلى الحياة من جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية كافة، وهي بهذا المعنى، بالتحديد، تجعل المؤلف الحقيقي مفردة من مفردات النص، وهي مسألة تكاد ترفضها معظم الدراسات الحديثة[1].

---

(1) الشوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات: 113.

وهذا الفهم المغلوط من أن الرواية لابد أن تكون في جميع أجزائها تعبيراً عن فلسفة الروائي هو ما جعل روايات تركي الحمد تهاجم بضراوة.

ويميز النقاد بين المؤلف والراوي، كما يميزون بين الـراوي والـصيغة، أي، طريقة إرسال الخطاب، أو المسافة بين الراوي وما يرسله. وتصنيف ويـن بـوث يميز بين عدة أنماط من الرواة:

1. المؤلف الضمني، وهو ذات المؤلف الثانية.
2. الراوي غير المعلن/ غير الممسرح.
3. الراوي الممسرح، ومن أنماطه:

أ- الراوي الراصد:observer

ب- الراوي المشارك: narrater-agent

ج- الراوي العاكس للأحداث: reflector.

أما من حيث الثقة بالراوي، فثمة الراوي الموثوق به الذي يعتمد عليه، وهناك الراوي غير المعتَمد، ثم الراوي الواعي بذاته والراوي غير الواعي، وأخيراً فإنـه يشير إلى نمطين رئيسين، هما:

أ- الراوي صاحب الامتياز: privileged العارف بكل شيء.

ب- الراوي المحدود: limited الذي يستنتج، وتقتصر معرفته على مـا يمكن الوصول إليه[1].

لقد تطور مصطلح وجهة النظر على أيدي كثيرين، فظهر فيما بعد مـصطلح الرؤية السردية، ليحظى بتداول أكثر بين النقاد من جهة، وليرتبط بالأسلوب الـذي تقدم من خلاله الأحداث من جهة أخرى، ثـم ظهـرت تقـسيمات عديـدة شـملت 1- الرؤية الموضوعية 2- والرؤية الذاتية.. والخارجيـة والداخليـة. وقـد ميـز توماشفسكي مثلاً، بين السرد الموضوعي والـسرد الـذاتي، فـي نظـام الـسرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في

---

(1) بوث، وين،1992، "البعد ووجهة النظر، مقالة في التصنيف" ت: علاء عبـادي، مجلـة الثقافـة الأجنبية، بغداد، س12، ع2 :46-48.

نظام السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي(أو طـرف مـستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه[1].

ومن المسميات التي استخدمت في هذا المجال المنظور، وقد قسمه بعض النقاد إلى أقسام:

1. المنظور الإيديولوجي: هو منظومة من القيم العامة لرؤية العالم ذهنيـاً فهـو يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي وقد كان (الكُورس) في الدراما اليونانية يلتزم بهذه المنظومة، فيعلق على الأحداث والشخصيات، ويقيمها وفق الإيديولوجية الحاكمة، وقد قام الراوي بالدور نفسه في الرواية الكلاسيكية الواقعية، فكـان يعلق على الأحداث، ويقيمها، وعندما خفت صوت الراوي، ودعا الروائيـون المجددون إلى انتفاء شخصية الكاتب، ولم تعد هذه الإيديولوجية تظهر بـشكل مباشر، لجأ الكاتب إلى أساليب أكثر مهارة ليوحي للقارئ بهذه القيم العامـة. في حين امتنع بعض الأدباء عن اتخاذ موقف عام، وتركوا القيم النسبية الذاتية للشخصيات والقارئ لتتفاعل حرةً مع بعضها بعضا. وترتب علـى ذلـك أن أصبح المنظور الإيديولوجي الذي يحكم العمل الأدبي أبعد مـا يكـون عـن التحديد. وتحديده يعتمد على الفهم الغريزي للقارئ، واحتماله أكثر من تأويل. وعندما يطغى منظور إيديولوجي واحد في العمل الأدبي، تصبح كـل القـيم خاضعة لوجهة نظر واحدة، بحيث إذا ظهر منظور مخـالف علـى لـسان شخصية من الشخصيات مثلاً أخضع هذا المنظور إلى إعادة تقييم من وجهة النظر السائدة. ويسمي الناقد الروسي (باختين) هذا بـ (الـصوت المنفـرد). فإذا كان في الرواية أكثر من منظور واحد يحكم العمل الأدبي فـإن بـاختين يسميه: الرواية متعددة الأصوات (البوليفونية)، حيث توجد عـدة منظـورات مستقلة داخل العمل. وقد اتجهت الرواية الحديثة نحو البوليفونيـة. وابتعـدت عن موقف الصوت المنفرد. ويؤكد الباحث السوفيتي (أوسبنسكي) على أنـه يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي ككائن له استقلاله عن مؤلفه، وأنه يجب أن

---

[1] توماشفسكي، بوريس، نظرية الأغراض ـ اختيار العرض" في تودوروف (مقدم) نظرية المـنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس: 189.

ينسب المنظور الإيديولوجي إلى العمل نفسه لا إلى مؤلفه، سواء وافقه في الواقع أو خالفه، فقد يختار الكاتب صوتاً يخالف صوته، وقد يغير منظوره الإيديولوجي في عمل واحد أكثر من مرة.

2. المنظور النفسي:عند (أوسبنسكي) نوعان: منظور موضوعي، ومنظور ذاتي، المنظور الموضوعي تكون الأحداث والشخصيات فيه مروية من منظور الراوي، والمنظور الذاتي يقدم الأحداث والشخصيات من منظور ذاتي، أي من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشتركة في الحدث. وكل من هذين المنظورين يمكن أن يكون خارجياً وداخلياً. كما يمكن أن يتداخل المنظوران، فيتحول المنظور الموضوعي إلى ذاتي، والذاتي إلى موضوعي.

3. المنظور التعبيري: هو الأسلوب الذي تعبر الشخصية من خلاله عن نفسها. وبما أن القص يقوم على راوٍ يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها، فإن علاقة دينامية توجد بين كلام (الشخصية) المنقول وكلام (الراوي) الناقل. وهذه العلاقة معقدة ومتداخلة حيث قد ينقل الراوي كلام الشخصية بحذافيرها. وقد يصبغه بصبغته الخاصة. ومن هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري. وقد يقترب منظور الراوي من منظور الشخصية، وقد يبتعد عنه فالحوار مثلاً يعتبر أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية. والسرد يعتبر أبعد الصيغ عنه. فالحوار يقدم بلا وساطة كصيغة مستقلة قائلها معروف ويعبر عن نفسه بطريقة مباشرة. أما إذا أدخل قول الشخصية في سياق القص وتولى الراوي نقله فيحدث تداخل بين القولين. ويصبح الصوت مزدوجاً. وهذا المنظور يفضي إلى الحديث عن الصيغة، كما سنرى.

4. المنظور الزمكاني: يعاين موقع الراوي زمانياً ومكانياً من القصة وشخصياتها، ويحدده بناء على تقسيمه أيضاً إلى داخلي وخارجي[1]،

---

[1] انظر:قاسم، سيزا أحمد، 1984، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة:140-158.

وقد كان المنظور التعبيري هو المسيطر على روايات تركي الحمـد، فكـان يسرد الأحداث من منظور هشام:" أما لقمان فقد كان ما يلفت النظـر فيـه سـمنته المفرطة، ولهجته المكية الخالصة في محيط تغلب عليه اللهجة الخليجية والنجديـة. كانت لهجته في غاية العذوبة، مقارنة باللهجة النجدية الجافة، والخليجية المطاطـة، فقد كانت تخرج من فيه بسرعة وكأنها رصاص متتابع. "[1]. لكن الروائي لم يوفـق في تشبيه سرعة خروج الكلمات من فم لقمان بالرصاص المتتابع، لأن ذلك يتناقض مع وصفه لها سابقاً بالعذوبة، فأي عذوبة في رصاص متتابع! الرصـاص مـزعج وقاتل، شتان ما بينه وعذوبة اللهجة، وإن كان يقصد التتابع والسرعة ليس إلا، فـلا عذوبة في تتابع نطق الكلمات بسرعة. لكن قد يعرف سبب هذا التشبيه الغريب الذي يجعل في الرصاص عذوبة إذا ما عرفنا أن الكلام السابق كان من منظور هـشام، الذي يكشف تحامله على كل ما هو نجدي. حتى أنه يذمها بما يشبه المدح:" ... كـم يكره الرطوبة وعفونتها في الدمام وجدة. لو لم يكن للريـاض إلا ميـزة الجفـاف، لكفت.. ولكن ليس كالرياض شيء في هذه الدنيا. حتى بشاعتها، وجلافـة أهلهـا، جمال ما بعده جمال"[2]. حتى أنه " لم يكن يستسيغ الشاي الرياضي الخفيف، الـذي يكون عادة شديد الحلاوة، وبلون أقرب إلى بقايا الشاي منه إلى الـشاي"[3]. يعبـر الراوي عن وعيه وإدراكه الخاصين اللذين يمثلان رؤية ذاتية قد لا يتفق عليها كثير من الناس، إنه يقدم لنا الأشياء من زاوية نظر محددة زمانياً ومكانياً، مما يؤكـد أن اختلاف الموقع الذي ينظر منه الراوي إلى الأشياء يغير من حكمه ووعيه وإدراكـه لهذه الأشياء.

ويحدثنا الراوي بأوصاف نورة من وجهة نظر هشام: " كانت أميل إلى القصر، ولكن ذلك منحها ملاحة فوق ملاحة... أما وجهها، فقد كان أبرز مـا فيـه عينـان واسعتان شديدتا السواد، وأنف دقيق، وفم صغير جداً بشفتين مكتنزتين داكنتين بعض الشيء، تطبقان على أسنان بيضاء غير متناسقة، خاصة الأسنان العليا، ومـع ذلـك

---

(1) الحمد، الكراديب: 179.

(2) المرجع نفسه: 38- 39.

(3) الحمد، الشميسي: 8.

كان عدم التناسق هذا يجعل من فمها أكثر جمالاً"[1]. فمن المعلوم أن العاشق يـرى الصفات المعيبة في النساء جمالاً ليس كمثله جمال في حبيبته، وهذا ما جعل القصر وعدم تناسق الأسنان من أوصاف الجمال في نظر هشام، ولعل ذلـك يعـود إلـى منظوره النفسي الخاص كما يعود إلى فصله أحياناً بين الـوعي العـام بمـا يـرى موضوعياً والوعي الخاص الذي يحدده الموقف وتفرضه الحالة النفسية. إن مفردات الحياة الجميلة قد تبدو قبيحة، وعلى العكس من ذلك تبدو هذه المفردات الأجمل وإن كانت بائسة، وإنما يعود ذلك إلى الموقع، أقْصد موقع الراوي المكـاني والزمـاني زيادة على الحالة النفسية. إن وصف الراوي المشارك لنورة لا بد أن يكون محـدداً مكانياً (نجد أو الدمام) أو زمانياً (غروب الشمس أو شروقها). وهذا يعني أنه لـو وضع هشام في موضع آخر أو زمان ومكان مختلفين لاختلفتـا النظـرة بـاختلاف الموقع.

وعندما خرج هشام ورفاقه من السجن رفض السجانون فك قيودهم، بحجة أن ذلك سيعرضهم إلى المساءلة من قِبل رؤسائهم، فعلى الرغم مـن إصـدار قـرار الإفراج عنهم إلا أن تنفيذه تم بطريقة غير إنسانية، اغتالـت فـرحتهم، وأشـعرتهم بالإحباط في لحظة كان من المفترض أن تكون أسعد لحظات حياتهم، فبعد أن أقلتهم سيارة مجهزة بحراسة مشددة تختص بنقل السجناء " كان الازدحام شديداً بحيـث إن بعض ركاب السيارات الفارهة كانوا ينظرون إليهم وإلى قيودهم ويتهامـسون وقـد بدت نظرات الإشفاق في عيونهم"[2]. كل هذا كان من منظور هشام لأنه ليس مـن المعقول أن يتمكن أصحاب السيارات من رؤية القيود، وأن يراهم هشام يتهامسون، ولماذا يتهامسون؟ أليس باستطاعتهم الحديث بصوت مسموع فيمـا بيـنهم دون أن يصل إليه، وهذا يدل على أن كل مشاهدات هشام أقرب إلى الوهم من الحقيقة، ولذا فلا يستغرب أن يفسر نظراتهم بطريقة خاطئة؛ لأن موقعه لا يسمح بوضعه موضع الكلي العالم فهو مشارك يتحدث بضمير الأنا، والسبب في كل ذلك هو حالته النفسية المتردية بعد أن قضى فترة طويلة في السجن، جعلت حلم خروجه من السجن حلم لا

---

(1) الحمد، العدامة:103

(2) الحمد، الكراديب:277.

يضاهيه حلم، لكن البيروقراطية التي لا تحترم المشاعر الإنسانية أجهضت حلمه، بل حولته إلى كابوس أصعب من واقعه في السجن، ففي السجن كان مسلوب الحرية مهدور الكرامة ويسمى سجين، أما الآن فهو سجين، مقيد، ينظر إليه نظرات مؤلمة، ومع ذلك يدعون أنهم أفرجوا عنه. وهذه النظرات لم تكن نظرات حقد أو عداوة أو ازدراء أو ما شابهها من النظرات التي لم يكن هشام ليحفل بها، لأن شخصيته وتكوينه النفسي وتجاربه تجعله محصناً تحصيناً جيداً لا يمكن أن تخترقه أو تؤثر فيه، لكنها نظرات الإشفاق التي لا يمكنه تحملها، فقد بلغ به الجهد كل مبلغ عندما أضرب عن الطعام في السجن، وعذب، وأُهين، وحاولوا إرغامه على تناول الطعام بشتى السبل، وبكافة الوسائل النظامية وغير النظامية، لكنهم فشلوا فشلاً ذريعاً، فلم تزده قسوتهم إلا عناداً وتمسكاً بموقفه، وعندما يئسوا منه نظر إليه العقيد نظرات شفقة لما رأى من سوء حاله وصغر سنه، فما كان من قوى هشام الداخلية، التي قاومت أبشع الإهانات، وأقسى صنوف العذاب الجسدي والنفسي، إلا أن انهارت فجأة دون سابق إنذار، لأن تلك النظرات لم يعتد على رؤيتها إلا من والديه، ولم يخطر بباله أن الشفقة ستجد طريقاً لها إلى قلب العقيد، فكيف بظهورها عياناً في عينيه، بل إنه بعد انهيار هشام عبر بالكلام الصريح عن شفقته، وكان كلامه يجد طريقه إلى قلب هشام فيحس بصدقه.

ومن النادر أن يروي لنا الراوي من منظور مغاير لمنظور هشام، فها هي أم هشام وبعد أن " نامت في الحرم لفترة رأت الرسول الكريم يبشرها بالفرج، ومن رأى الرسول فقد رآه، فالشيطان لا يتمثل لأحد في صورة الرسول الكريم." [1] هذه مفاهيم دينية جاءت من منظور أم هشام مقدمة من خلال الراوي كلي العلم؛ لذا تُعد رؤية خارجية موضوعية وليست داخلية ذاتية.

" دخل الاثنان إلى الغرفة التي ما زالت تحمل راحة أُنثى كانت هنا قبل قليل، أو كان يهيأ له ذلك"[2]. فلا يقطع الراوي بذلك لأن هشام لم يكن متيقناً من وجود أنثى قبل دخوله. وكذلك الأمر عندما قابل هشام" ثلاثة أشخاص جدد، عرف منهم

---

(1) الحمد، الكراديب: 266.

(2) الحمد، الشميسي: 34.

سليم السنور وصالح الطرثوث، اللذين سبق له أن قابلهما في القصيم. أما الثالث فقد عرفه الشباب عليه ولكنه لا يتذكر الاسم، ولم يكن مهتماً بالتعرف إليه على أية حال."[1]. وتوجد الرؤية في مسألة الاهتمام بالتعرف على الشخص. كما توجد في الإنصات إلى الأستاذ حقي في النموذج التالي:" كان الفصل مستغرقاً في الإنصات إلى الأستاذ حقي... وفجأة يفتح باب الفصل ليطل منه وجه راشد."[2]. وقد قُدمت الرؤية هنا من الخارج؛ لأن الذي رواها يختلف عمن رآها، فهو راوٍ موضوعي كلي العلم.

وقد خطا الناقد الفرنسي جان بويون خطوة أخرى في تحديد العلاقة بين الراوي والشخصية، مستخدماً مصطلح الرؤية بضمن ثلاثة أنماط:

1. الرؤية من الخلف أو من الوراء.
2. الرؤية مع أو المصاحبة.
3. والرؤية من الخارج[3].

ثم جاء تودوروف وفسر هذه الأنماط على النحو الآتي:

1. السارد > الشخصية، وهي الرؤية من الخلف؛ حيث يعلم السارد أكثر مما تعلم الشخصية، وهذه الصيغة يستعملها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان، وفي هذه الحالة يكون السارد كلي المعرفة، وليس معنياً بأن يفسر لنا كيف اكتسب هذه المعرفة، إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله ويعرف الرغبات السرية لدى إحدى الشخصيات الروائية التي قد تكون غير واعية برغباتها، كما يعرف أفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، أو يسرد أحداثاً لا تدركها شخصية روائية بمفردها.
2. السارد = الشخصية الروائية، وتسمى الرؤية مع؛ حيث يعرف السارد بمقدار ما تعرفه الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدنا بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات، وفي هذه الحالة يمكن القيام بالسرد بواسطة ضمير

---

(1) الحمد، الشميسي: 22.

(2) الحمد، العدامة: 40.

(3) جنيت، خطاب الحكاية: 201.

المتكلم المفرد، أو بضمير الغائب، ولكن دائماً بحسب الرؤية التي تكونها الشخصية نفسها عن الأحداث، وقد يتبع السارد ويتعقب شخصية واحدة أو شخصيات كثيرة، وقد يتعلق الأمر بسرد واعٍ من طرف شخصية روائية..

3. السارد < الشخصية الروائية، وهي الرؤية من الخارج؛ حيث يعرف السارد أقل مما تعرف أي شخصية من شخصيات الرواية، وهذا الأمر، كما يرى تودوروف، لا يعدو أن يكون "مواضعة"؛ ذلك لأن سرداً ينحصر في مثل هذا الوصف الحسي الخارجي/ السمع والرؤية- غير معقول، ولكنه موجود كضرب من ضروب الكتابة. والسارد هنا شاهد، لا يعرف شيئاً[(1)].

أما الرؤية من الخلف فهي؛ أن يعرف الراوي أكثر مما تعرف أي شخصية أخرى، ومثال ذلك:" وسار هشام في طريقه، وقبل أن يختفي في أحد المنعطفات، نظر إلى الوراء نظرة أخيرة، فرأى عدنان لا زال واقفاً بالباب. أشار له من بعيد، فرد الآخر الإشارة، ولم يكن يعلم أن تلك الإشارة كانت آخر العهد بعدنان"[(2)]. وهنا يظهر الراوي كلي العلم الذي يخبرنا بشيء لم يكن هشام يعلمه في تلك اللحظة، فاستبق الراوي الأحداث؛ لكي تكتمل صورة الفراق المحزن للصديقين، اللذين قضيا أجمل أيام الطفولة والمراهقة مترافقين، ثم بدلت الحياة المتقلبة شخصيتيهما حتى أصبح كل واحد منهما غريباً عن الآخر، لا يربطهما إلا استرجاع اللحظات الماضية التي نعما فيها بصحبة لا يمكن أن تعوض، ثم زادت الحياة من قسوتها / رحمتها وأجهزت على الصداقة بفراق الأبد.

ومن أمثلة الرؤية مع:" ولم يكمل عارف جملته، بل نظر إلى الجميع، وأشار إلى فمه إشارة فهمها الجميع"[(3)]. فلم يصرح للمتلقي بالمقاصد التي ترمز إليها هذه الإشارة، أو يعطيه أوصافاً دقيقة تقرب إليه فهم مغزاها، ومن المرجح أن يكون الراوي قد فهم ما فهمته الشخصيات لكنه عمد إلى الغموض لإثارة الأسئلة في ذهن

---

(1) تودروف، تزفتيان، 1988، " مقولات السرد الأدبي"، ت الحسين سحبان، وفؤاد الصفا، مجلة آفاق، الرباط، ع8-9: 58-60.

(2) الحمد، الشميسي: 196.

(3) الحمد، الكراديب: 69.

القارئ، وفي هذه الحالة تكون الرؤية مع الشخصيات. لكن لا يمكن الجزم بذلك؛ فقد يكون السبب الذي منع الراوي، من إعطاء تفاصيل دقيقة عـن تلـك الإشـارة، أن رؤيته من الخارج، فلم يذكر إلا ما مكنه موقعه من رؤيته، ولا ريب أن الشخصيات في هذه الحالة أكثر علماً منه.

وفي مسألة الميل إلى تعدد الرواة والابتعاد عن الرؤية الموضوعية، الكلية العلم، يقول فخري صالح:" تتشدد نصوص روائية مختلفة.. على أن العالم مـا عـاد ممكنـاً القبض عليه والإمساك بجوهره. إن التجربة الإنسانية مراوغة غائمة الملامـح وسـير الأحداث يصعب التكهن بوجهته. ومن نزعة اللايقين هذه، التي تتشدد عليهـا الروايـة العربية الجديدة، تنهض التطويرات الشكلية التي تقوم على تشييد سرد متشكك يعـرض العالم أمام أعيننا بغموضه وهلاميته وعدم ترابطه. هكذا يختفي الراوي الكلـي العلـم، الذي يوحي للقارئ بأنه يعرف ظواهر الأشياء وبواطنها، ويحـل محلـه راوٍ يـروي بضمير المتكلم ويعيد علينا ما يتراءى أمام عينيه، أو راوٍ يحال مشاعره ويقلبها علـى وجوهها المختلفة عارضاً لنا حيرته وتوهماته، أو رواة عديدون يقدمون لنا التجربة من منظورات مختلفة يقع على عاتقنا، كقراء، اكتشاف أقربها إلى منظور المؤلـف نفـسه ورؤيته الأشياء والعالم[1].

" وصمت عارف وهو يبتسم ابتسامة غامضة، قد تكون سخرية أو مرارة"[2].

" نهض، واتجه إلى النافذة من جديد، وكان الظلام قد أحاط بكل شيء، إلا من بعض أنوار تتلألأ من بعيد. لعلها أنوار البحرين." [3]

" وبدون سابق إنذار أو تعليق، هب عارف واقفاً، واتجه إلى خـارج الغرفـة بسرعة... لعله يريد الحمام، أو الحديث مع أحد آخر في غرفـة أخـرى، منتهـزاً فرصة حراسة مرعي. أو لعله يريد الفرار من شيء ما... "[4]

---

(1) صالح، فخري، 2009، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الـدار العربيـة للعلوم ناشرون، الجزائر، وبيروت، ط1: 14.

(2) الحمد، الكراديب: 45.

(3) الحمد، الشميسي: 232.

(4) الحمد، الكراديب: 81.

وهذه النماذج قُدمت إلينا من راوٍ كلي العلم رؤيته من الخلف، وهـي لا تـشكل وعي الشخصية المرصودة بمقدار ما تشكل وعي الراوي العليم؛ مما يدعم رأي فخري صالح في أن الراوي العليم يوحي بمعرفته بالأشياء ظاهرها وباطنها، وهذه النمـاذج، في الوقت نفسه، لا أقدمها دعماً لتبني صالح لفكرة الراوي المشارك الذي يقدم رؤيتـه للأشياء، وإنما أقدمها إثباتاً لتمسك تركي الحمد بأسلوب الرواية الواقعية التقليدية التـي تعول على الرؤية من الخلف وتسمح بنقل بعض تصورات الشخصيات، على أننا نعثر بين الفينة والأخرى أصواتاً تتحدث ويمكن التقاط وعيها ولاسيما من خلال الحوار. بيد أن الغالب على السرد هيمنة الكلي العالم الذي ينقل لنا مشاعر الآخـرين وأحاسيـسهم ويتغلغل في أعماقهم كما يتضح من الأمثلة السابقة والأمثلة التالية:

" طوال طريق العودة إلى المنزل، كان في دوامة من الأفكار المتضاربة. كان في حالة وجوم تام، فهو يدري أن صديقه عدنان يسير إلى جانبه ويتحدث، ولكنه في الحقيقة لا يسمع شيئاً"[1].

لا يخبرنا الراوي إلا بما يراه هشام ويسمعه ففي جلسة ضمت هشام ورفاقـه " نهض عبدالكريم في أثر إبراهيم، وبقي الاثنان عند الباب الخارجي يتهامسان بكـلام مبهم غير مفهوم، ثم عاد عبدالكريم وهو عابس الوجه." [2] فلم نعلم بمـا دار بـين الاثنين لأن هشاماً لم يسمعهما وإلا كان أخبرنا الراوي بما سمع هشام، فالراوي عليم ينقل ما يراه هشام ويسمعه، يرى ما يراه ويسمع ما يسمعه. ومثـل هـذا أيـضاً:" وأخيراً قرع الجرس، ونهض منصور بسرعة وهمس في أذن عـدنان ثـم خـرج الاثنان معاً، فيما بقي هشام جالساً حتى غادر آخر طالب الفصل"[3].

" وتبودلت الابتسامات بين الجميع، وقد أحسوا أنهم تحولوا إلى ذات واحدة." [4] لا يمكن أن يصرح بهذا القول إلا راوٍ كلي العلم يتغلغل في أعماق الشخصيات ويعلـم أدق أحاسيسها.

---

(1) الحمد، العدامة: 42.

(2) المرجع نفسه: 146.

(3) المرجع نفسه: 162.

(4) الحمد، الكراديب: 249.

" ولا يدري لماذا طاف بخاطره تلك اللحظة، ذلك العصفور الذي اصطاده قبـل فترة بالفخ في حديقة المنزل"[1]. هنا يلجأ الراوي العليم – موهمـاً- إلـى التخمـين والاختيار من متعدد، ويوهم القارئ أحياناً بأنه لا يعلم الأشياء علم اليقـين، وإنمـا يرجح؛ مما يجعل القارئ يظن أن هذا النوع من الرؤية مصاحبة (مع)، والأمر ليس على هذا النحو، وإنما أرى أن الراوي هنا كُلي العلم ينقل لنا آراء الشخصية مع أنه يعرف الأشياء معرفة أكيدة:" لا يدري ما الذي دفعه إلى الخروج بهذا الاندفاع. هل لإبريق الماء وصفيره علاقة بالموضوع يا ترى؟ ربنا فكل شيء جائز"[2].

" وبقي عاماً كاملاً بعدها وهو يرتعد خوفاً كلما أقبل الليل لسبب لا يدريه أحد ولا هو يخبر أحداً بذلك." [3]

" وضحك الاثنان، وكان محيسن يغطي فمه بعض الأحيان بطـرف غترتـه عندما يضحك لأمر لفت انتباه هشام ولكنه لم يدر سببه." [4] فلم يدر هشام سببه، ولم يخبرنا الراوي عنه، وقد تعمد الروائي ذلك ليثير التساؤل عند المتلقي، فيحـاول أن يبحث عن إجابة. فهي عادة من العادات التي تربى عليها كثيـرون: أن لا يـضحك المرء بصوت مرتفع، لأن ذلك من علامات عدم التأدب فـي حـضرة الآخـرين، والتقليل من احترامهم، فإذا غلبته القهقهة فلا غنى له عن مواراتها بمحاولة كتمانهـا بطرف لباسه.

2.5 الصيغة السردية

إذا كانت الرؤية – كما أسلفنا- هي الطريقة التي من خلالها يدرك السارد ما يرويه؛ فإن الصيغة بأبسط مفاهيمها تشير إلى طريقة الإرسال، أي، كيف يقدم لنـا السارد المادة[5].

---

(1) الحمد، العدامة: 31.

(2) المرجع نفسه: 49.

(3) المرجع نفسه: 155.

(4) المرجع نفسه: 270.

(5) الشوابكة: السرد المؤطر، ص135.

وتحدث النقاد عن أساليب متعددة تقدم من خلالها الأحداث أو الوصف؛ وناقشوا على سبيل المثال الفرق بين ما تقوله الشخصية بأسلوبها ولغتها الخاصة وبين هـذا القول إذا تعرض إلى تدخلات السارد؛ ففي الحالة الأخيرة تفقـد الرسـالة بعـض دلالاتها التي تعيدها إلى المتحدث الرئيس، تسمى الصيغة في النمط الأول الأسلوب المباشر؛ بينما يطلق على الثانية الأسلوب غير المباشر. وثمة نمط وسيط يجمع بين كلام الشخصية وكلام السارد، ويمنح الكاتب حرية أكبر في نسيج كلام الشخـصية داخل كلام الراوي، ويسمى هذا الأسلوب: الأسلوب غير المباشر الحر الذي يتوافر في المنولوج الداخلي، ويختلف هذا الأسلوب عن الأسلوب المباشر بأنه:

1. يخلو من علامات التنصيص والشرطة التي تقدم الجملة المحكية.
2. يخلو من بعض الخصائص النحوية كصيغة المتكلم أو المخاطـب، أو صـيغ المضارع.

ويختلف عن الأسلوب غير المباشر بأنه:

1. يخلو التركيب فيه من فعل القول أو ما يأتي في معناه.
2. تظهر فيه بعض الصيغ الإنشائية مثل التعجب والاستفهام.
3. تظهر فيه صيغ التكرار والحذف.
4. وتظهر فيه بعض المفردات الخاصة بالشخصية وبعض الآراء أو المواقـف التي تكون أقرب إلى طبيعة الشخصية منها إلى طبيعة الراوي.

وهناك الأسلوب المباشر الحر الذي يقدم دونما علامات تنصيص، والكلام كله للشخصية. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأنماط تتعلق بالمنقولات[1].

وقد أفاض سعيد يقطين في الحديث عن الصيغة السردية وتابع الدراسات النقديـة في هذه المسألة على نحو استقصائي، وانتهى إلى تحديد سبعة أنماط من السرد:

1. صيغة الخطاب المسرود: وهو الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله، ويتحدث إلى مروي له، سواء أكان هذا المتلقي مباشراً (شخصية)، أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله .. وعنـدما يكـون المتلقـي مباشراً يكون على مسافة مما يروى له.

---

[1] القاسم، بناء الرواية: 219-220.

2. صيغة المسرود الذاتي: تظهر في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أن هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه، ويمكن أن يدخل في ذلك التذكر والاسترجاعات.
3. صيغة الخطاب المعروض: وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي.
4. صيغة الخطاب المعروض غير المباشر: يتدخل الراوي عندما تتحدث شخصية إلى أخرى. والراوي من خلال تدخلاته يؤشر للمتلقي غير المباشر.
5. صيغة المعروض الذاتي: أن يتحدث المتكلم عن نفسه وإليها عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام (منولوج داخلي حاضر).
6. صيغة المنقول المباشر: نقل كلام الآخرين وفيه نجد أنفسنا أمام معروض مباشر، لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصلي وهو ينقله كما هو. وقد يقوم بنقله إلى متلق مباشر (مخاطب)، أو غير مباشر.
7. المنقول غير المباشر: لا يحتفظ الناقل بالكلام الأصل، ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود[1].

يغلب على روايات تركي الحمد التعويل على الخطاب المسرود، حيث يتكفل الراوي بالسرد دون إظهار مشاركة الآخرين:" إن جوف جدة المجهول ينتظره هناك، وهو لا يعرف عنه شيئاً، وكل الخوف من ذلك المجهول"[2]. فكأن السارد يشير إلى مستقبل هشام في جدة، فيستبق الأحداث، وذلك من خلال إلماحه إلى الخوف من المجهول، وليس خوفاً يعبر عنه من منظور هشام، بل خوف يعلنه الراوي بنفسه، قد يشاركه هشام في بعضه، لكن الصيغة التي قُدم بها الخطاب تدل على أن الراوي هو من يتنبأ بشدة الخطورة، أو أنه يعلم بما سيؤول إليه هشام.

---

(1) يقطين، سعيد، 1993، تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت: 197-198.

(2) الحمد، الشميسي:249.

ومن أمثلة الخطاب المسرود:" وعاد الجميع إلى فرشهم، بعد أن ملؤوا الأكواب بالشاي الساخن وأخذوا يحتسونه بلذة وصمت."[1] وهذه التفاصيل يـ ـذكرها الـ ـراوي كثيراً عن طريق المسرود المباشر، فهل يحاول الروائي من خلالهـ ـا أن يستـ ـشعر القارئ مدى الملل والرتابة التي يعانيها السجناء في زنزاناتهم؟ يرجح ذلك.

ومن المسرود المباشر أيضاً:" أما مهنا، فهو إما في الخارج أو في غرفته يقرأ أحياناً، أو محركاً مؤشر الراديو في كل الاتجاهات أغلب الأحيان."[2] يلاحظ نغمـ ـة تحامل من الراوي على مهنا، لأن هشاماً يكره مهنا، ويرى أن ثقافته سماعية كونها من كثرة سماعه المذياع، كما أنها خليط غير متجانس من التوجهات والأفكار. هـ ـذا ما يراه هشام وينقله الراوي على شكل حقيقة ثابتة لا مجال للتشكيك فيها. ونلاحـ ـظ تلك المسافة بين الراوي وما يرويه في النماذج التالية:" لاحظ أن عدنان يتجنبه فـ ـي المدرسة، فهو لم يحيه تحية الصباح بعد انتهاء الطابور والدخول إلى الفصل، ولـ ـم يهرع إلى محادثته بعد انتهاء الحصة، بل إنه اعتذر عن مرافقته وقت الفسحة لتناول الطعام سوياً، بحجة أن لديه واجبات مدرسية لم يؤدها بعد. وكان وهو يعتذر متلعثم الصوت."[3]

" وهم يراقبون ما يجري دون أن يعني لهم أي شيء، أو هكذا أحس هشام."[4]

" في طريق العودة إلى المنزل، كان يتصور أن كـ ـل المـ ـارة ينظـ ـرون إليـ ـه، ويعلمون من أين هو قادم وماذا كان يفعل."[5]

ومن أمثلة المعروض المباشر هذا الحوار:

" – لماذا لم تقل ذلك منذ البداية؟

---

(1) الحمد، الكراديب:71.

(2) الحمد، الشميسي:33.

(3) الحمد، العدامة:180.

(4) الحمد، الكراديب:86.

(5) الحمد، العدامة:59.

- لم أعتقد أن الأمر مهم إلى هذه الدرجة بالنسبة لك. ما الفرق بين أن أذهب إلى عبدالكريم أو المكتبة العامة؟

- أرجو أن تكون صادقاً فيما تقول. لقد عودناك على الصدق والصراحة مهما كان الأمر. فلا تخيب أملنا فيك"[1]. حيث كان هشام وأمه يتبادلان الكلام دون تدخل الراوي. وقد استخدم الكاتب هذه الصيغة في مواطن قليلة إذا ما قيست بالمعروض غير المباشر، الذي وظفه بشكل لافت في رواياته، ومن ذلك:

"- فعلاً... الفن ضياع وقت.

قال ذلك بلهجة توحي بالسخرية، وإن كان يقصد الدعابة والمزاح، إلا أن عدنان انتفض بشكل لم يتوقعه:

- هذا هو العلم المفيد... إنني أتأسف على تلك السنوات التي قضيتها فيما لا يفيد. الرسم والجدل العقيم.

أدرك ما يقصده عدنان، وأحس بالنار تأكله من الداخل، ولكنه قال:

- على رسلك يا أخي ... ما أردت إلا المزاح.

ولكن عدنان كان في غاية الإثارة وهو يقول..." [2]

وهذا مثال من أمثلة عديدة يلاحظ فيها تفضيل الكاتب لهذه الصيغة السردية في الحوار؛ إذ يتدخل الراوي في الحوار عن طريق وصف ملامح ونبرة المتحاورين.

ومن أمثلة المعروض الذاتي:" ولكن ما أدراني أن الطفل مني؟... لِم لا يكون من عليان؟... أو غيره. لا إنه مني. إنها متزوجة منذ سنوات ولم تحمل إلا بعد أن عرفتني. وهي تحبني فعلاً ولا يمكن أن تفعلها مع غيري"[3]. وقد كان هذا منولوجاً داخلياً تحدث به هشام إلى نفسه، محاولاً استيعاب صدمته بحمل سوير.

أما المنقول المباشر فنجده في نقل كلام والد عدنان كما هو:" كان يعيب على عدنان انشغاله " بالكلام الفاضي"، على حد تعبيره، وانشغاله بالرسم وجلسات الشلة

---

(1) الحمد، العدامة:123.

(2) الحمد، الشميسي: 64.

(3) المرجع نفسه: 172.

التي لا يعرف أحداً خارجها، وكان يردد على مسمعيه دائماً:"المال هو كل شيء في هذه الدنيا... وليس الوقت إلا لصنعه وجمعه"."[1]. فهذا هو نص كلام الوالد نُقل إلينا كما هو، لكن من نقله ليس المتكلم الأصلي.

وأخيراً المنقول غير المباشر:" ... يفتخرون إلى درجة التعصب بنجد وأهـل نجد، ولو كان الواحد منهم لم ير نجداً في حياته. قال له والده ذات مره: نحن نحب نجد، ونفتخر بالانتماء إليها، ولكننا لا نحب العيش فيها... فنجد تالد ولا تغـذي"[2]. حيث نقل هشام كلام والده بطريقة غير مباشرة، فلم يذكره كما نص عليه الوالد بـل ذكر معناه.

ومما يلفت الانتباه فيما سبق أن الكاتب قد اعتمد علـى صـيغتي الخطـاب المسرود المباشر والمعروض غير المباشر، أما بقية الصيغ فكان توظيفه لهـا فـي حالات خاصة.

3.5 الرؤيا عند تركي الحمد

ربما يستدعي الحديث عن الرؤية السردية أو المنظور إشارة سـريعة إلـى (الرؤيا) العامة عند الكاتب؛ وذلك لأن بعض النقاد ربط بـين المنظـور والرؤيـا الفكرية.

ونستطيع استخلاص رؤيا تركي الحمد من مجمل رواياته، حيث كانت دعوى لتحرير الفكر من أي سلطة خارجية قد تقيده، سواء كانت مجتمعيـة أو سياسـية أو دينية، بإعطائه المساحة التي تمكنه من النمو والانطلاق، ليصل إلى المكانة العليـا، والأولوية المستحقة، فهو يرى أن دور الفكر مغيب لأنه يخضع للسلطة الـسياسية، وهي بدورها تخضع لسلطة المجتمع، والمجتمع يخضع للدين، هذا هو الواقع المعيش – في نظره، ولذا يرى ضرورة قلب المعادلة لتستقيم الأمور؛ فيصبح للفكر سـلطة عليا فوق ما سواه، ثم تأتي السياسة والمجتمع والدين على التوالي.

---

(1) الحمد، العدامة: 91.

(2) المرجع نفسه: 96.

إن تركي الحمد مفكر بالدرجة الأولى قبل أن يكون روائياً، وما الرواية إلا وسيلة لإيصال فكره إلى أكبر عدد من القراء، لأن كتبه الفكرية السياسية التي ألفها قبل الثلاثية أو بعدها لم تحظ بالانتشار الواسع التي كان لرواياته، بحكم أن الكتب الفكرية كتب صعبة الهضم؛ لذا فمن المتوقع أن يكون الإقبال على قراءتها محدوداً في إطار ضيق لا يخرج عن الشريحة المثقفة في المجتمع، أما الروايات فإن قراءتها من جميع شرائح المجتمع وطبقاته ذكوراً وإناثاً شيباً وشباباً خاصة وعامة، وهي ميزة لا تكون إلا للرواية. وهذا ما أدركه الكاتب فعمد إلى إيصال صوته بهذه الطريقة الناجعة؛ إذ كان في رواياته يعالج كثيراً من القضايا، فيشخص المشكلات ويضع الحلول من خلال البدائل والمقترحات، أما الإشكالية الأبرز التي أولاها اهتمامه فهي: تطرف الشباب؛ حيث إنه يحمل المجتمع مسؤولية تطرف الشباب في الاتجاهين: التطرف الديني، والتنظيمات السياسية السرية، إذ إنه لم يتمكن من احتواء التيارات الجديدة سواء كانت دينية أم سياسية، فرفض السياسية منها رفضاً مطلقاً، واستسلم لهيمنة التوجهات الدينية، وهذا ما خلق حالة ارتباك وتخلخل في نسيج المجتمع أدى إلى نشوء فكر راديكالي ظهر على شكل تيارات يسارية/ سياسية، وأخرى يمينية/ دينية.

أما الحلول التي يقترحها لهذه المعضلة، بل الدهليز المظلم الذي لا يمكن الخروج منه إلا بفكر تنويري، فهي أن يتم استثمار طاقات الشباب فيما يفيدهم ويفيد المجتمع، أو أن تُفرغ هذه الطاقات – في أقل تقدير - بطرق لا تضرهم أو تضر مجتمعاتهم، أما أن تبقى طاقاتهم مكبوتة لا ينفس عنها فإن مصيرها الانفجار لا محالة، أو سيتورط الشباب في مسالك مهلكة للتنفيس عن أنفسهم، كالانضمام إلى تيارات مشبوهة أو منظمات سرية، وفي كلتا الحالتين سيكون الخاسر الأكبر هو المجتمع وتماسك وحدته، هذا في شأن القواسم المشتركة بين الشباب المتطرفين في الجانبين، أما فيما يخص كل جانب فإنه يطرح بدائل للفكر الديني المتشدد كنموذج الإخوان المسلمين في بداية نشوئه، أو نموذج أهل الدمام، أو نموذج القرى في الجنوب، حيث تعد هذه النماذج الثلاثة بدائل جاهزة، تمثل الإسلام المتسامح، يمكن نشرها بين أفراد المجتمع لمجابهة الفكر المتشدد، وانتشارها يضمن توسع دائرة

المباح التي ضيق قطرها الفكر المتشدد، حيث أصبحت كثير من الهوايات والفنـون في نطاق المحرمات، على الرغْم من أنها من أنجع الوسائل لتفريغ الطاقات الشبابية.

أما أصحاب التوجهات السياسية والفكرية فينبغي أن لا يضيق عليهم الخنـاق في شغفهم بالمعرفة وحبهم للمطالعة؛ بأن يسمح لهم بقراءة ما يحلو لهم من الكتـب، لأن منعها لن يجدي نفعاً في محاربة أفكارها، فالفكر يواجه بالفكر ولـيس بـالمنع والمصادرة، لأن المنع سيولد الأفكار المتطرفة التي ستقود للأفعال المضرة بتماسك المجتمع، بينما ستوسع القراءة المدارك وتجعل التفهم والتفاهم والحوار سمة بارزة، وعندها سيكون احتواؤهم سهلاً يسيراً؛ لأنهم سينخرطون في نـسيج المجتمـع دون شذوذ عن أدبياته، وعند ذلك سيعبرون عـن آرائهـم دون خـوف مـن الـسلطة، وبالإضافة إلى كل هذا سيخدمون مجتمعهم - الذي احتواهم – بإخلاص، خاصة إذا ما مكن المؤهلون منهم للوصول إلى وظائف حكومية مرموقة، ومناصـب عاليـة، تحقق طموحهم، وتستثمر طاقاتهم.

وعلى الرغم من خوض رواياته في الشأن السياسي إلا أننا لا نـستطيع معرفـة موقف الكاتب تجاه الوقائع والأحداث السياسية والاقتـصادية؛ لأن موقفـه لا يبـدو واضحاً بحكم الرؤية الموضوعية التي تهيمن على السرد. وهذا يؤيد ما يراه الكاتب من أن السلطان السياسي أعظم شأناً من سلطة الفكر. فالرؤيا التي يمكن اسـتنباطها من الروايات هي رؤيا مفكر بالدرجة الأولى، وما السياسة أو الاقتصاد أو الاجتماع أو التاريخ إلا فروع من هذا الفكر الذي يسعى إلى إيصاله للمتلقـين عـن طريـق الأدب. وملخص الرؤيا عنده أن" الإنسان لا يكون نفسه عندما يكون مقيداً بأي نوع من القيود. قيود اجتماعية أو سياسية أو تنظيمية أو أي نوع من القيود التـي تـستر جوهر الإنسان فيه"[1].

---

[1] الحمد، الكراديب: 231.

الخاتمة

لا نستطيع تجزئة روايات تركي الحمد وفصل بعضها عن بعض؛ لأنها تشكل مشروعاً متكاملاً معلناً عنه في الثلاثية ومخفياً بين بقية الروايات، لكنه حاضر ومتأصل. وإن أردنا فك ترابطها فليس ذلك إلا من قبيل محاولة فهم روابطها عن طريق التفكيك ثم إعادة البناء، أما أن تظل مفككة فهذا ما يفسد فهم مشروعة الروائي.

كانت روايات تركي الحمد في كثير من أجزائها أشبه بإعادة كتابة التاريخ من منظور الراوي بواسطة عرض أفكار الشخصيات وتصرفاتهم؛ فقد بث رسائل إلى قرائه من خلال رواياته، وهذا ما يدخله في حدود الأدب الملتزم، بل نستطيع القول: إنه كاتب نفعي له غايات مدروسة في طرحه القضايا الاجتماعية والدينية والسياسية؛ فلم يكن سعيه متجاوزاً الحقائق النفسية والاجتماعية ومنحصراً في الكلام وإنما كانت أطروحاته مقصودة لذاتها، ويدل على ذلك: أن اهتمامه الأكبر بالمضامين وما التشكيل إلا أداة ضرورية لإبرازها؛ إذ كانت المضامين في رواياته مباشرة يدركها الناقد بسهوله، عدا أنه – في بعض الأحيان- يعتمد على التعليل والتعليق والتفسير في مستوى السرد.

وقد ظهر في رواياته إحالات بارزة على مرجعها الاجتماعي والفكري، فشكلت رسماً دقيقاً لمسار تطور تركي الحمد فنياً وفكرياً.

ولم تثن ردود أفعال السلطان الاجتماعي تركي الحمد عن مواصلة مشروعه التنويري، ولا أدل على ذلك من كتابته رواياته الثلاث الأخيرة في المضامين نفسها التي حوتها ثلاثيته؛ إذ تحدث في الثلاثية عن المضامين التالية: المضمون الاجتماعي في "العدامة"، والمضمون الديني في "الشميسي"، والمضمون السياسي في "الكراديب". وهذا لا يعني أن كل جزء مستقل بمضمونه، أو أن الروائي لا يلقي بالاً لغيره، فقد حوى كل جزء مضامين متفرقة، لكن أحد المضامين يبرز في كل جزء من الرواية - بشكل لافت- ويطغى على ما سواه. وهذا ما نلحظه أيضاً في الروايات التي صدرت بعد الثلاثية؛ إذ تعمد الكاتب أن يخص كل رواية منها بمضمون من المضامين الثلاثة التي وظفها سابقاً في "أطياف الأزقة المهجورة "،

ففي "جروح الذاكرة " نجد إسهاباً في المضمون الاجتماعي، وفي " شـرق الـوادي" اهتماماً بالمضمون السياسي، وفي "ريح الجنة" عناية بالغة بالمضمون الديني.

لكن تمسكه بنهجه، ورسوخ قدميه في جانب المضامين لا ينفي أنهما سـاختا في رمال متحركة في جانب الشكل، أخلات توازنه، وثقة خطوه، فـشهدت رواياتـه تغيرات وتقلبات شكلية، نستطيع تلمسها من خـلال التسلـسل التـاريخي لإصـدار رواياته، ولا ريب أن هذه التحولات تشي بملاحظات نقدية وجهـت للروائـي فـي تشكيل رواياته، وأنه مقتنع بصحتها، لذا حاول التغيير وبذل وسـعه فـي العنايـة بالتشكيل، لكن ما لا يجزم به هو مصدرها، فقد تكون خارجية: من متلقـين ملمـين بالتقنيات السردية، أو أنها داخلية: من ذات الروائي، إذ لاحظ في أعماله قصوراً في باب التشكيل فحاول تلافيه.

وتعد الازدواجية من أهم المضامين الاجتماعية التـي حـاول تركـي الحمـد إبرازها في رواياته، واتخذ المجتمع السعودي أنموذجا لها. ولا أدل على ذلك مـن احتفائه بها منذ بداية العدامة، وهي أولى رواياته، وكذلك في بداية الشميسي وتقديمه هذه الجزئية الهامة من المضمون الاجتماعي على ما سواها، وأما جروح الذاكرة فقد بناها كاملة على الازدواجية، إذ كانت المفارقات الاجتماعية نصب عينيـه، وكأنهـا الموضوع الذي يستحق الأولوية في الطرح.

وكان للمرأة حظ وافر من العناية بقضاياها في روايات تركي الحمد، فحـاول تسليط الضوء على حقوقها المسلوبة، وعلى المعوقات التي تمنعها من السير قدماً في سبيل استعادتها.

كما رصد الروائي التحولات المجتمعية، سواء أكانت إلـى الأفـضل أم إلـى الأسوأ، وبما أن هشام هو الشخصية الأغنى بين شخصيات رواياته، فإنـه يوظـف تجاربه للإخبار بهذه التحولات، كما أنه يعد نموذجاً لآخرين غيره.

وقد كان تركي الحمد في رواياته يركز على سـلبيات المجتمـع ولا يـذكر إيجابياته إلا لماماً، وإذا ما ذكر إيجابية ما فيذكرها على سبيل التحسر على فقدها أو التحذير من زوالها، وقد يكون سبب ذلك هو أن الإيجابيات الراسـخة لا ضـرورة لذكرها، فلا مخافة من اضمحلالها، وأن ما يخشى زوالها هو ما يفترض به ذكـره،

كما أن نقد السلبيات هو واجب كل مثقف، وهذا ما يدخله في حدود الأدب الملتزم. إذ إنه حينما يتحدث عن السلبيات يكمل صورة واقعية تشكل نصفها في الأذهان، ويبقي نصفها الآخر في حيز المسكوت عنه، فهو لا يريد قلب الصورة النمطية، بل يسعى لإظهارها كما هي على أرض الواقع، دون حجب، أو تجميل.

فرصد التغيرات في المجتمع: غياب التواصل البشري، برودة العلاقات، العزلة، العدائية، تلاشي القيم؛ (الأزمة الأخلاقية): تلاشي قيم الصداقة والأخوة، تبني القيم المستوردة، انتشار المعايير المادية.

ونجد في روايات تركي الحمد تحذيراً متكرراً من هيمنة الفكر الديني المتطرف، وكانت درجات التحذير تختلف باختلاف الظروف؛ ففي الثلاثية: رصد البدايات الأولى لهذا الفكر، وألمح إلى خطورة تغلغله في نسيج المجتمع، وأنه أصبح ظاهرة تستحق المراجعة والبحث عن بدائل تَحد من انتشارها. ثم حذر بشدة في رواية: جروح الذاكرة، من خطورة التساهل مع هذه المعضلة التي تهدد الإنسانية. أما رواية: ريح الجنة، فقد كانت بمثابة الهجاء المقذع – بطريقة تقريرية مباشرة - لهذا الفكر، والسخرية المريرة من المتهاونين بشأنه.

أما في جانب التشكيل فقد استفاد تركي الحمد من التقنيات السردية إلى حد كبير في رواياته، بلغ ذروته في رواية جروح الذاكرة، لكنه تحرر منها في رواية ريح الجنة. وقد كان لهذه التقنيات أهمية في تيسير دراسة رواياته، وذلك من خلال تفكيك مشروعه الروائي لمعرفة طريقة بنائه، ثم إعادة تركيبه على النسق نفسه، بالإضافة إلى ربط الجزئيات التي تعمد الروائي خلخلتها، كل هذا لمحاولة الوصول إلى فهم كلي لأعمال الروائي، ومعرفة الوظائف التي بنيت عليها رواياته، فبرزت ثنائية القيد/ الحرية، بشكل لافت طغى على غيره، وتكاد هذه الثنائية تُسير جميع رواياته، بما للكلمتين من أوجه ومعانٍ لا يمكن حصرها، فالروايات تسلط الضوء على جميع القيود الفكرية والاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية وما إلى ذلك، ثم تنتقل إلى الحريات التي تقابل ما سبق، وهكذا تنتقل من قيد إلى حرية ومن حرية إلى قيد، بطريقة تحس معها أن هذه الثنائية لم تغادر ذهن الروائي طيلة مدة كتابته رواياته، ولذا يظهر تماسك البنيان الروائي عنده، وقد استخدم آليات منوعة في

تطوير الحبكة، وقد واءم بين الزمن الموضوعي والزمن الروائي بشكل كبير، فكان في كثير من أحداث رواياته يربط بطريقة مباشرة بين زمن تلك الأحداث وما يقابلها في الزمن الموضوعي، فالزمن الروائي متفاعل مع الزمن الموضوعي إلى درجة التطابق في كثير من الأحيان، وهذا ما يشعر القارئ بواقعية الأحداث التي في الرواية، ويثير في المتلقي شعوراً بأنه شخصية من شخصيات الرواية أو ما يعرف بالساردية، وهذه ظاهرة بارزة في روايات تركي الحمد، وسمة إيجابية تميزها، ولكن ما يعيبها في بعض الأحيان هو التطابق الحرفي بينها وبين التاريخ، والإيغال في الواقعية إلى درجة كبيرة تبعد الرواية عن الفنية التي تميزها عن التاريخ. ولم يستطع أن يتجاوز البنية السردية الواقعية التي أصبحت سمة ملازمة لأعماله، إذ كانت رواياته أقرب إلى الرواية التقليدية، رواية الحقبة أو الشخصية أو الأسرة، رواية الراوي الخالق لكل شيء، رواية السرد والوصف. فلم يكن فيها خروج على تقليدية الرواية إلا فيما ندر. ولم يتخلص من انتشار مظاهر التقريرية والوصفية الزائدة في رواياته. لكنه استطاع أن يجعل المكان شخصية فاعلة في النص الروائي.

أما الرؤية المسيطرة على رواياته فهي من منظور واحد، بصوت واحد، باستثناء حالات قليلة جاءت بأصوات متعددة على شكل حوار. وكانت صيغة الخطاب المسرود المباشر وصيغة المعروض غير المباشر حاضرتين بوضوح على حساب بقية الصيغ السردية.

المراجع

بحراوي، حسن، 1990، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربـي، بيـروت، الدار البيضاء، ط1.

بروب، فلاديمير، 1996، **مورفولوجيا القصة**، ت. عبدالكريم حسن وسـميرة بـن عمو، شراع للطباعة والنشر، دمشق.

بوث، وين، 1992، " البعد ووجهة النظر، مقالة في التصنيف"، ت: علاء عبـادي، **مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد،** س12، ع2.

تودوروف، تزفتيان، 1990، **الشعرية**، ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2.

تودوروف، تزفتيان، 1988، " مقولات السرد الأدبي "، ت: الحسين سحبان وفـؤاد صفا، **مجلة آفاق**، الرباط، ع8-9.

تودوروف، وديكرو، (د. ت)، **المعجم الموسوعي لعلوم اللغة،** ط الفرنسية.

توماشفسكي، بوريس، " نظرية الأغراض _ اختيار الغرض"، في تودوروف (مقدم)، **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس.**

جنيت، جيرار، 1997، **خطاب الحكاية، بحث فـي المـنهج**، ت. محمـد معتـصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2.

الحجمري، عبدالفتاح، 1996، **عتبات النص: البنية والدلالة،** منشورات الرابطـة، الدار البيضاء، ط 1.

الحمد، تركي، 2003، **أطياف الأزقة المهجورة(العدامة)،** دار الساقي، بيروت، ط4.

الحمد، تركي، 2006، **أطياف الأزقة المهجورة(الشميسي)،** دار الساقي، بيـروت، ط5.

الحمد، تركي، 2006، **أطياف الأزقة المهجورة(الكراديب)،** دار الساقي، بيـروت، ط5.

الحمد، تركي، 2006، **جروح الذاكرة**، دار الساقي، بيروت، ط4.

الحمد، تركي، 2007، **ريح الجنة**، دار الساقي، بيروت، ط4.

الرويلي، ميجان، وسعد البازعي، 2007، **دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً معاصراً**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، ط 5.

سليمان، نبيل، 2006، **فتنة السرد والنقد**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط3.

سويدان، سامي، 1999، **في دلالة القص وشعرية السرد**، دار الآداب، بيروت، ط1.

شعث، أحمد جبر، 2005، **شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة**، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1.

الشوابكة، محمد علي، 2006، **السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف: البنية والدلالة**، مطبعة الروزنا، عمان.

صالح، بشرى، 2001، **نظرية التلقي: أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1.

صالح، صلاح، 1996، **الرواية العربية والصحراء**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1.

صالح، فخري، 1988، **أرض الاحتمالات من النص المغلق إلى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

صالح، فخري، 2009، **في الرواية العربية الجديدة**، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، وبيروت، ط1.

الطالب، هايل محمد، مارس2009، جماليات المكان في رواية ذاكرة الجسد، **مجلة الراوي**، النادي الأدبي، جدة.

عزام، محمد، 1996، **فضاء النص الروائي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية.

عزام، محمد، 2005، **شعرية الخطاب السردي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

عصفور، جابر، 2008، "ابتداء زمن الرواية: ملاحظات منهجية"، **أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر**، الكويت.

العيد، يمنى، 1986، **الراوي:الموقع والشكل**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

العيد، يمنى، 1999، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، ط2.

الغذامي، عبدالله محمد، 2006، **الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء؛ وبيروت، ط6.

القاسم، سيزا أحمد، 1984، **بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

لحمداني، حميد، 2000، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء؛ وبيروت، ط3.

المحادين، عبد الحميد، 2002، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

مرتاض، عبد الملك، ديسمبر1998، **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، الكويت.

المرزوقي، سمير؛ وشاكر، جميل، 1986، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً**، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد.

المعوش، سالم، 1998، **صورة الغرب في الرواية العربية**، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1.

أبو ملحة، محمد بن يحيى، 2009، " جماليات المكان في الرواية السعودية: السجن أنموذجاً "، **مجلة علامات في النقد الأدبي**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج.17، ج.68.

النصير، ياسين، 1993، **الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

وادي، طه، 1998، **دراسات في نقد الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

يعقوب، ناصر، 2004، **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

يقطين، سعيد، 1993، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد - التبئير)**، المركز الثقافي العربي، بيروت.